VOLUME

1

ACORDE

CURSO RÁPIDO DE VIOLÃO E GUITARRA

ACORDE

CURSO RÁPIDO DE VIOLÃO E GUITARRA

de Mario Gangi e Franco Cerri

VOLUME I

(aulas 1 a 29)

NOVA CULTURAL

NOVA CULTURAL

ACORDE

CURSO RÁPIDO DE VIOLÃO E GUITARRA

Elaborado por:
Mario Gangi (violão)
Franco Cerri (guitarra)

© Copyright mundial, Gruppo Editoriale Fabbri S.p.A., Milão, Itália, 1982.
© Copyright para a língua portuguesa, Editora Nova Cultural Ltda., São Paulo, Brasil.

1ª edição — 1986
Tradução: Pier Luigi Cabra
Ilustrações: Alessandro Bartolaminelli
Consultoria: Mauro Penna (violão)
Antonio de Ornelas (guitarra)

2ª edição — 1990
Revisão Técnica: Deise da Silva

Edição organizada pela
Editora Nova Cultural Ltda.
Av. Brigadeiro Faria Lima, 2000
3º andar — CEP 01452 — São Paulo
SP — Brasil
(Artigo 15 da Lei 5988, de 14/12/1973.)

Esta obra foi composta na AM Produções Gráficas Ltda, e impressa na Divisão Gráfica da Editora Abril S.A.

ÍNDICE

GRAMÁTICA DA MÚSICA

Iniciação à gramática da música — 12
Sinais de repetição — 50
Escalas maiores em sustenidos — 68
Acorde/arpejo — 81
Quiálteras — 96
Síncope — 98
Escalas — 104
Intervalos — 123
Quadro de valores — 149
Tonalidade — 149
O andamento — 164
Grupos de notas superabundantes — 233
Síncope e contratempo — 261
Sobre a construção de acordes — 268

PRELIMINARES

Afinação — 16/19
Sinais convencionais — 20/21
A tablatura — 70
A escala do instrumento — 33, 75, 112/113, 198/199

TÉCNICA

A mão direita — 20
Mão direita: erros
que devem ser evitados — 38/39
A palheta — 23
A mão esquerda — 28
A pestana — 29/30, 279
Fortalecimento da mão esquerda — 32
As escalas — 150/151
Os acordes — 269
As ligaduras ascendentes — 280

QUADROS DOS ACORDES

de dó.....270
de dó em outras posições.....278/279
de ré.....294
de ré em outras posições.....298/299
de mi.....306/307

EXERCÍCIOS DE FRANCO CERRI

A mão direita
técnica das palhetadas
Exercícios 1, 2, 3.....23/24
7, 8, 9.....40/41

A mão esquerda
para reforçar a mão esquerda
Exercícios 10, 11, 12.....50/51
13, 14, 15.....60/61
47.....183
para a pestana
Exercícios 4, 5, 6.....30/31
37, 38, 39.....142/143
para o glissando
Exercícios 23, 24.....92/93
para alargar os dedos
Exercício 49.....191

Mão direita e mão esquerda
Exercícios 16, 17, 18.....74/75
19, 20, 21.....78/80
22.....92
25, 26, 27.....98/101
28, 29, 30.....115/116
31, 32, 33.....121/122
34, 35, 36.....135/136
técnica dos arpejos
Exercícios 40, 42.....158/159
44.....168
56.....215/216
58.....224/225
técnica dos acordes
Exercícios 43.....167/168
46.....182
53.....205/206

Exercícios sobre arpejos
Exercícios 60.....234/236
62.....240

Exercício sobre escalas
Exercício 61.....238/239

Exercícios sobre ligaduras
Exercícios 69.....283/284
72.....304

Exercícios-melodia com acompanhamento gravado nas fitas
Exercícios 45.....169
48.....183/184
50, 51.....192/193
52.....204/205
54.....206
55.....213/214
57.....223
59.....234
63, 64.....248/249
65, 66.....258/261
67.....274/275
68.....282/283
73.....311/313

EXERCÍCIOS DE MARIO GANGI

O desenvolvimento técnico da mão direita
Exercícios 1, 2, 3.....21/22
7, 8, 9.....42/43
13, 14, 15.....58/59
27.....103
34.....130/132

Para reforçar a mão esquerda
Exercícios 4, 5, 6.....33/34
10, 11, 12.....48/49

Arpejos e acordes
Exercícios 16, 17, 18.....70/73
19, 20, 21.....81/83
22, 23, 24.....93/96
25, 26.....101/103
28, 29, 30.....112/115
31, 32, 33.....118/120
35, 36.....132/135

As escalas
mi bemol maior.....228/231
dó menor.....231/233

sol bemol maior.....240/242
mi bemol menor.....243/244
lá bemol maior.....250/252
fá menor.....252/255
si bemol maior.....262/264
sol menor.....264/266
exercício 32 (preparatório).....119
escala cromática.....113/114
dó maior.....152
lá menor.....154/155
ré maior.....160/161
si menor.....162
mi maior.....172/173
dó sustenido menor.....175
fá maior.....178
ré menor.....180
sol maior.....186
mi menor.....188/189
lá maior.....198/199
fá sustenido menor.....201/202
si maior.....209
sol sustenido menor.....211/212
ré bemol maior.....218
si bemol menor.....220/221

Exercícios nas tonalidades das escalas
Exercícios 37, 38.....152/156
39, 40.....160/164
41, 42.....172/176
43, 44.....178/182
45, 46.....186/190
47, 48.....198/204
49, 50.....209/213
51, 52.....218/222
53, 54.....228/233
55, 56.....240/244
57, 58.....250/255
59, 60.....262/266

Exercícios-melodia com acompanhamento e melodia gravados em separado
Exercícios 70.....295/296
71.....303/304

Exercícios sobre ligaduras
Exercícios 62.....280/281
64.....301/302

Pequenas peças
Exercícios 61.....271/273
63.....300/301
65.....307/311

Partituras

Amazing Grace — 226
Danza de la Paloma Enamorada — 288/289
East Virginia — 46
Go Down, Moses — 105
Greensleeves — 25/26
House of the Rising Sun — 45
John Brown's Body — 66/67
Loch Lomond — 44
My Creole Belle — 256
Nobody Knows the Troubles I've Seen — 170/171
Oh, Freedom — 106
Oh! Susanna — 55/56
Sarabanda — 275/276
Someday My Prince Will Come — 245
Sometimes I Feel Like a Motherless Child — 144/145
Sonatina nº 1 — 35/36
Swanee River — 76
Swing Low, Sweet Chariot — 246
Wildwood Flower — 85
Worried Man Blues — 84

Assuntos Diversos

amplificador — 107/108
baixo elétrico — 314/316
banjo — 62/64
bass run — 65
bluegrass, estilo — 64
braço:
manutenção — 139
Brown, John — 66/67
caixa de ressonância:
estrutura — 290/291
Camerini, Alberto — 88/90
capotasto:
manutenção — 139/140
Carter Family, estilo — 65
cavalete:
manutenção — 139/140
Cerri, Franco — 4
church lick — 65
cordas:
diâmetro — 131
limpeza — 139
substituição — 52/54
tipos — 128/131
diapasão — 16
distorção — 99
Eddy, Duane — 99
engrenagens:
substituição — 138/139
escala do violão:
estrutura — 290
manutenção — 139
Gangi, Mario — 5
guitarra acústica:
conselhos para a compra — 86/87
construção artesanal — 292
estrutura externa — 290
estrutura interna — 290/291
manutenção — 138/141
observações gerais — 8/9
guitarra elétrica:
amplificação — 107/108
efeitos e acessórios — 90
observações gerais — 10/11
guitarra rock — 88/90
guitarra-sintetizador — 124/126
hammering on — 65
madeira:
amadurecimento — 292
tipos — 194/195, 292
tratamento — 194/196
Nogueira, Paulinho — 146/148
Pepeu Gomes — 109/110
pulling off — 65
rock'n'roll — 90
Segovia, Andrés — 285/287
sintetizador — 90
Valença, Rosinha de — 146/148
verniz — 196, 292
White, Josh — 166
Yupanqui, Atahualpa — 208

violão ou guitarra
toque conosco

Aprender a tocar violão ou guitarra para o próprio prazer e o dos outros: este é o convite que fazemos.
Há pessoas que se sentem imediatamente familiarizadas com os instrumentos musicais — para elas é fácil tocar melodias de ouvido, num gesto espontâneo e natural. A isso se denomina ouvido musical, a capacidade inata de distinguir, reconhecer e produzir sons por meio da voz ou de um instrumento, e é algo que pode ser aprimorado.
Com a prática, o ouvido se educa, assim como a coordenação vai se tornando cada vez mais rápida e os dedos mais ágeis. Qualquer um, porém, mesmo que não tenha ouvido musical, consegue aprender com maior ou menor grau de dificuldade. Mas, quando se quer realmente "tocar bem", é necessário um caminho seguro, um método sério que ensine as técnicas passo a passo. Para isso, propomos dois mestres: Mario Gangi, professor de violão, e Franco Cerri, de guitarra elétrica.
Nosso curso será rápido e objetivo. Mas ele não é tudo: para obter resultados gratificantes é preciso que você também se empenhe.

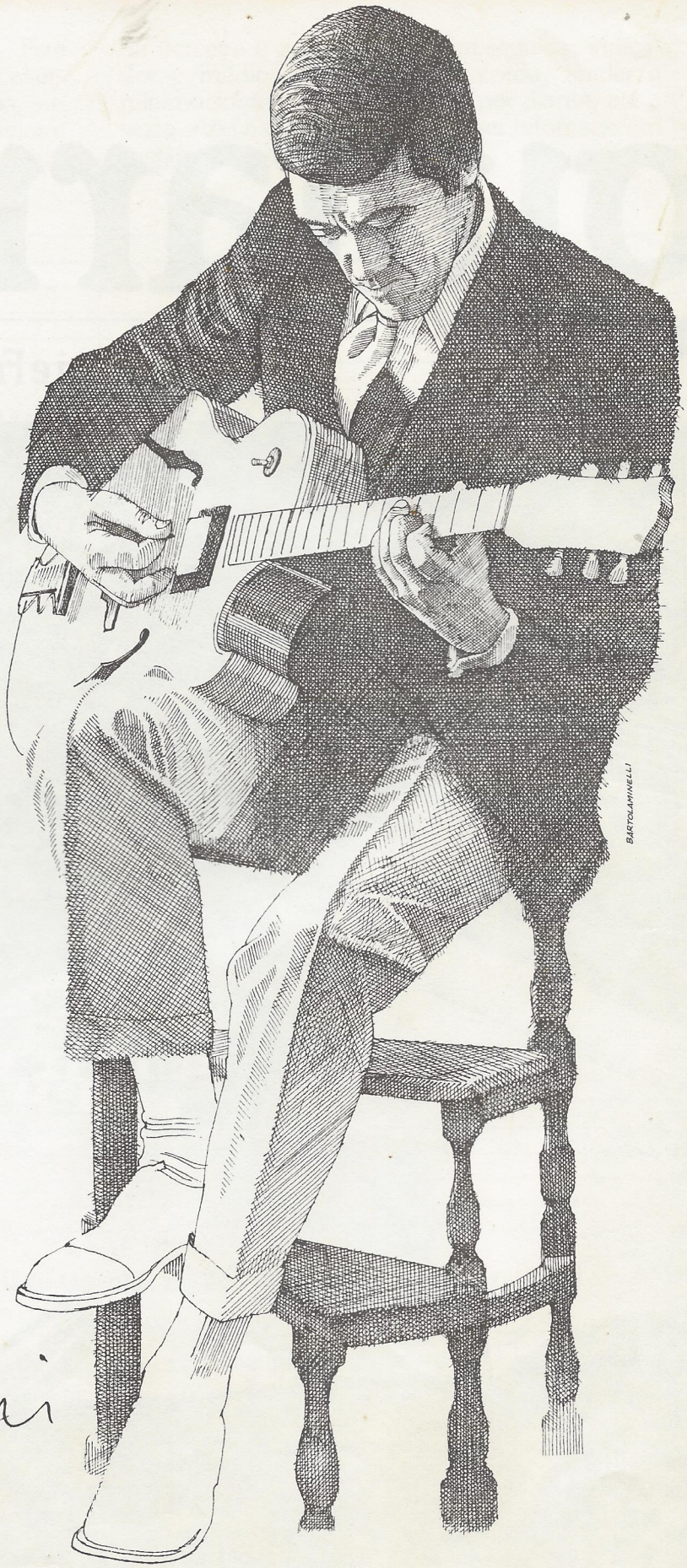
curso rápido de violão e

guitarra

de Mario Gangi e Franco Cerri

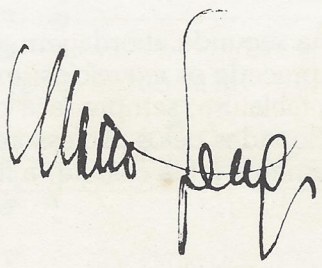
(Foto Arquivo Fabbri)

Eu sou Franco Cerri. Nasci em Milão, Itália, em 1926. Ainda garoto comecei a lidar com a guitarra. E fiz tudo por minha própria conta: sou um autodidata, mas isso não significa que não conheço música. Muito ao contrário, acabei por me profissionalizar nesse campo. Em 1945, ao estrear com a orquestra de Gorni Kramer, minha vocação já estava claramente definida. Sempre me mantive fiel ao jazz, tocando por toda parte e com os mais famosos intérpretes. Por inúmeras vezes apresentei-me no rádio e na televisão. Em 1961, participei da European Jazz Stars Orchestra. E, por ter acompanhado gigantes do porte de Gerry Mulligan, Billie Holiday, Chet Baker, Django Reinhardt, Stéphane Grapelli, Dizzy Gillespie, Toots Thielemans, John Lewis e Lee Konitz, posso dizer, com certeza, que adquiri muita experiência. O desejo de propiciar a você a mesma satisfação que sinto como instrumentista me levou a elaborar este curso.



Franco Cerri

Meu nome é Mario Gangi. Nasci em Roma, em 1923. Comecei a manusear o violão sob a orientação de meu pai. Mais tarde, dediquei-me com maior seriedade ao estudo desse instrumento, seguindo os métodos de Aguado e de Sor, e tive excelentes professores que me ajudaram a tornar-me um concertista. Já percorri em turnês quase todo o mundo. Em 1954, durante a temporada de concertos da Academia de Santa Cecília, em Roma, encarreguei-me da estréia do Concerto de Argentarola, para violão e orquestra, de Ennio Porrino. Além disso, fui o primeiro a executar a obra The Rara Requiem, de Sylvano Bussotti, na RAI (Rádio Televisão Italiana), sob a direção de Giampiero Taverna. Também apresentei em primeira audição, nos mais diversos países, obras de Petrassi, Clementi, Testi e Boulez, entre outros. Toquei com os violinistas De Barbieru, Accardo e Antonioni, com o flautista Giorgio Zagnoni e ainda me apresentei como solista em vários programas de música ligeira da RAI, sob a regência dos maestros Trovajoli, Savina, Semprini e outros. Durante muito tempo fui professor de violão no Conservatório São Pedro em Majella, de Nápoles, e há oito anos leciono na Academia de Santa Cecília, em Roma.



o curso

Constitui-se de *aulas escritas e gravadas*, que, partindo dos elementos básicos, levam de forma gradual e metódica ao desenvolvimento da técnica. Vale dizer, ensinam a tocar bem. Os autores do curso, Mario Gangi e Franco Cerri, são dois músicos especialistas, respectivamente, no violão e na guitarra elétrica.

as partituras

Além das músicas apresentadas nas aulas, o curso fornece outras partituras de músicas consagradas que você poderá utilizar quando e onde quiser. As primeiras são mais fáceis, porém serão gradativamente mais complexas à medida que o curso avançar. A partir delas você exercitará sua leitura de notas e, no final do curso, estará preparado para ler qualquer partitura.

os exercícios

Cerri e Gangi prepararam uma *série paralela de exercícios*: para violão e para guitarra elétrica. Procedendo assim, desenvolveram o curso de forma que o ensino de um instrumento estivesse sempre relacionado com o do outro. Graças à gravação dos exercícios em fita cassete, você pode avaliar constantemente seu progresso e, muitas vezes, tocar músicas inteiras juntamente com os dois mestres.

aulas escritas e gravadas — como u

1 A fita cassete representa o ponto de partida do trabalho. Segure o violão, ligue o toca-fitas e comece a trabalhar junto com os professores. Um locutor apresentará as diferentes seções da aula, dando informações, conselhos e as necessárias noções teóricas (poucas e graduais). Atenção! Um prefixo musical precede sempre o início dos exercícios: primeiramente, ouça a execução; em seguida, aperte a tecla de pausa de seu toca-fitas, procure no texto a lição indicada pelo locutor (por exemplo, 1ª aula, exercício nº 2 de violão) e repita o exercício sozinho, lendo as notas no pentagrama ou na tablatura. Aí, sim, ligue novamente o toca-fitas, a fim de confrontar os sons, isto é, saber se sua execução está correta.

2 Numa segunda abordagem, comece pela aula escrita. Leia cuidadosamente a explicação que precede os exercícios; experimente tocar sozinho, seguindo a partitura ou a tablatura; sempre faça primeiro os exercícios, para depois tocar as músicas selecionadas pelos professores. Antes de passar para outra aula, ouça novamente a fita cassete, a fim de avaliar, pelo confronto, o seu desempenho.

gramática da música

Nosso curso não seria completo nem tão eficaz se não tivesse uma seção teórica com noções fundamentais de gramática musical. Por isso, é importante acompanhar essas matérias, já que, durante a apresentação das aulas, haverá sinais na tablatura e você precisa conhecê-los.

conhecimento de música

É bom ter conhecimento musical para iniciar o curso, mas não é necessário. Por isso, quem não souber ler notas não precisa se preocupar. Pois todos os exercícios são apresentados não só em *pentagrama*, como também em *tablatura* (esquema que reproduz as cordas do violão).

matérias técnicas

Nosso curso ainda inclui matérias técnicas que o ajudarão a cuidar de seu instrumento e a se sentir cada vez mais à vontade com ele; você também terá dicas a respeito de acessórios, da escolha e troca de cordas, sobre manutenção, e de como gravar em casa, entre outras curiosidades úteis a seu bom desempenho musical.

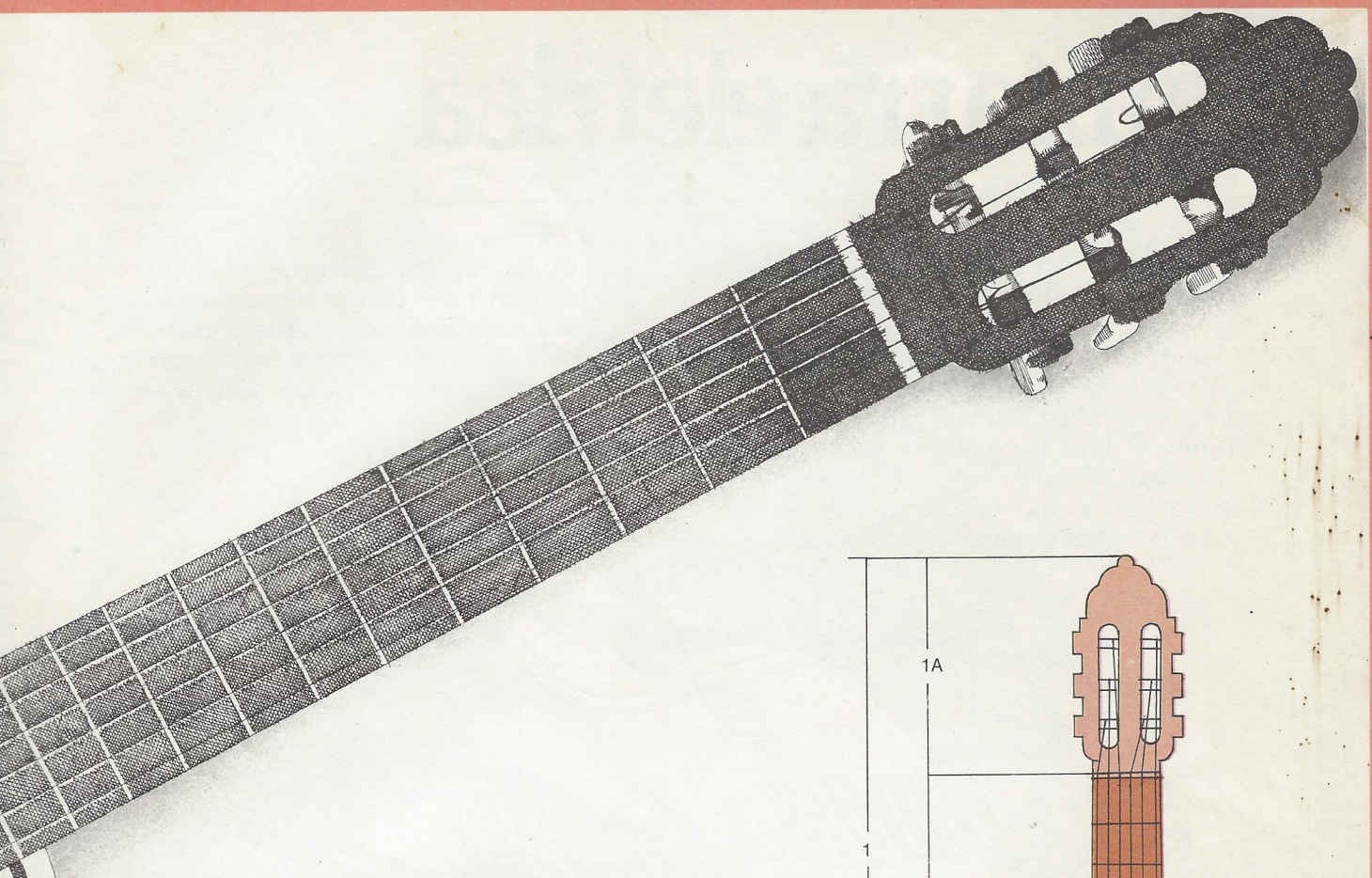
sá-las

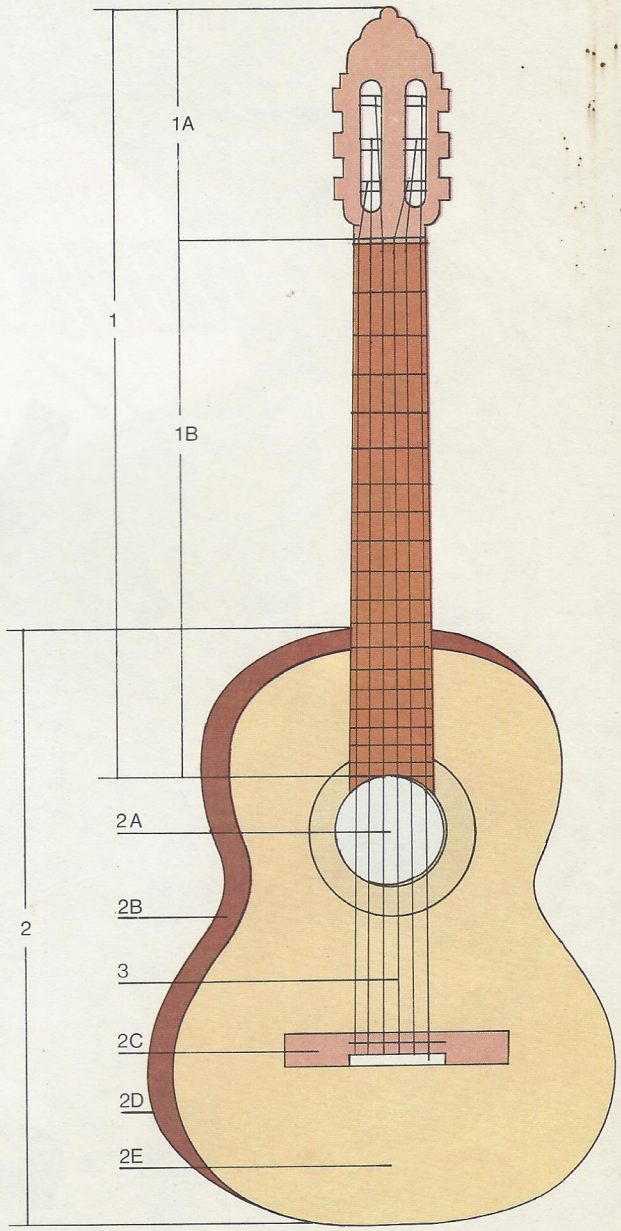
3 Ponha a fita cassete para rodar e toque junto com os mestres Cerri e Gangi, se possível sem interrupções.

Numa gravação, a paciência de um professor é infinita: enquanto você não estiver certo de ter entendido todos os pontos de determinada aula, volte a fita. De modo geral, convém dedicar um mínimo de vinte a trinta minutos — três vezes por semana — à repetição dos exercícios e de todas as propostas musicais dos professores.

o violão (ou guitarra acústica)

Sua origem é, provavelmente, afro-asiática. Chegou à Europa no século IX e ali se firmou definitivamente, entre o final do século XII e o início do XIII, em suas duas formas: latina (formato em "8") e mourisca (oval). Difundiu-se sobretudo na Espanha, onde se tornou o instrumento mais tocado pelo povo, enquanto nas cortes só se fixou a partir do século XVI. Nesse mesmo país, surgiu, no século XVII, uma importante escola de violonistas, que serviu, na prática, de centro de irradiação para toda a Europa, especialmente para a Itália. Entre os séculos XVII e XIX, o violão sofreu diversas transformações até chegar à forma atual: seis cordas no lugar das quatro ou cinco cordas duplas, formato em "8" mais acentuado e aumento da caixa de ressonância, o que lhe garantiu maior amplitude sonora.

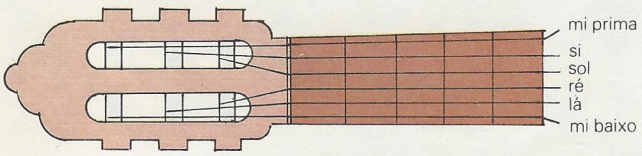




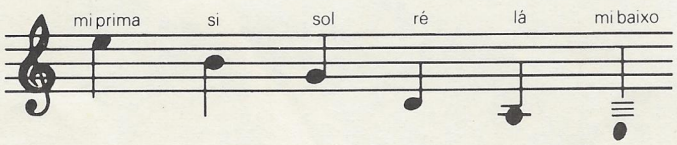
1. Braço — Divide-se em duas partes: *cabeça* (1 A), onde estão as peças mecânicas que servem para regular a tensão das cordas; *escala* ou *tastiera* (1 B), constituída por uma chapa de ébano sobre a qual se prendem os trastos — barras metálicas que delimitam as casas.

2. Caixa de ressonância (ou *caixa harmônica*) — Divide-se em cinco partes: *boca do tampo harmônico* (2 A); *faixas* ou *laterais* (2 B); *cavalete* (2 C); *fundo* (2 D); *tampo harmônico* (2 E).

3. Cordas — São seis ao todo e se estendem da cabeça até o cavalete. Quando afinadas, ao vibrarem livremente elas produzem as notas *mi, si, sol, ré, lá, mi,*

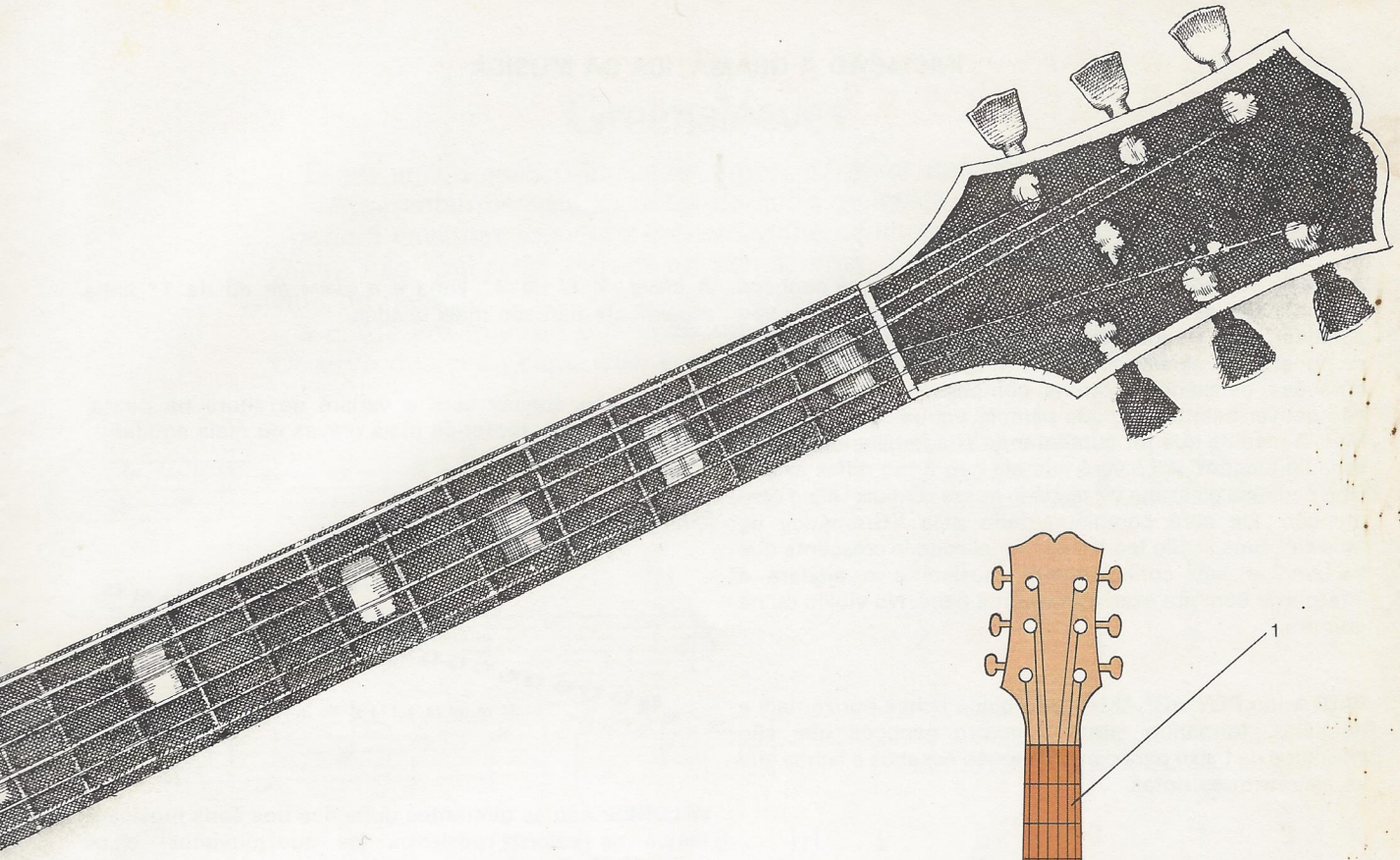


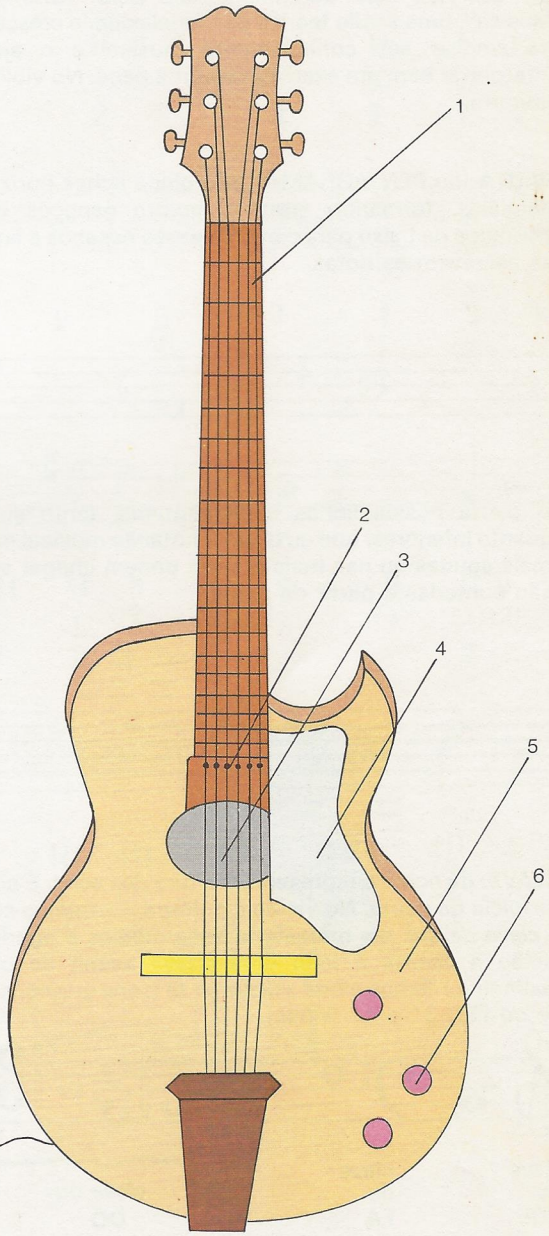
que vemos abaixo escritas no pentagrama, a partir do *mi prima* (a mais aguda, correspondente à primeira corda, a mais fina de todas), até o *mi baixo* (sexta corda), a mais grave.

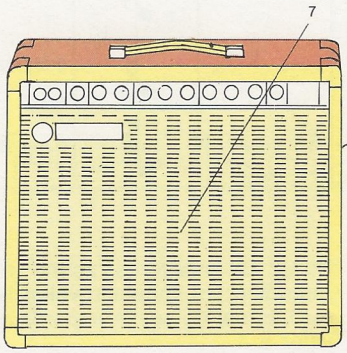


a guitarra elétrica

Foi aperfeiçoada com o jazz, nos Estados Unidos, por volta da segunda metade da década de 30. Nesse país, a palheta (ou plectro) já era utilizada nos anos 20 pelo guitarrista Eddie Lang. O primeiro "guitarrista elétrico" parece ter sido Eddie Durham, embora o instrumento deva sua difusão e sucesso ao grande jazzista Charlie Christian. Posteriormente, a guitarra elétrica seria o instrumento mais representativo do rock. Tendo se desenvolvido a partir do violão, a guitarra elétrica, no entanto, conserva apenas alguma semelhança com seu mais ilustre antepassado, pois nela as vibrações das cordas se convertem em som por meio de um amplificador.





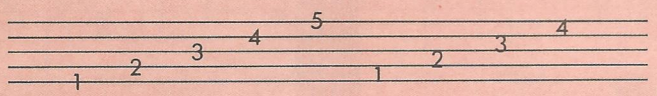


1. **Braço** — Igual ao do violão.
2. **Pick-up** — Traduz eletronicamente em som as vibrações das cordas.
3. **Abertura de ressonância** — Trata-se, na verdade, de um elemento decorativo, pois a qualidade e a intensidade do som são determinadas pelos controles eletrônicos e pela amplificação.
4. **Chapa de proteção** — Serve também como apoio para a mão direita.
5. **Caixa** — Serve apenas como suporte para as cordas e, teoricamente, o instrumento poderia até mesmo não tê-la.
6. **Potenciômetros** — Controlam o volume e a tonalidade (graves e agudos).
7. **Amplificador** — Cumpre, num mesmo móvel, as funções de pré-amplificador, amplificador e caixa acústica. Possui vários controles, para volume, equalização e reverberação.

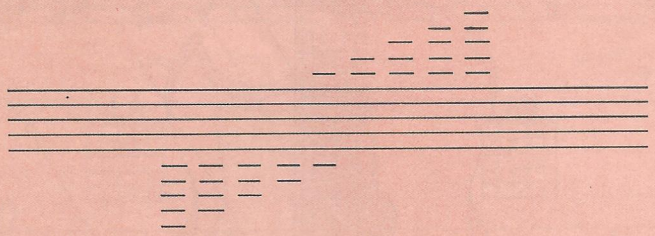
INICIAÇÃO À GRAMÁTICA DA MÚSICA

Antes de começar o curso é importante que você conheça o significado de alguns termos musicais básicos que vão aparecer com freqüência ao longo da obra. A música é composta de sinais que representam os sons e suas durações, os silêncios, ritmos, compassos etc. Para quem não estiver habituado, pode parecer complicado no início. Mas, à medida que for aumentando sua familiaridade com essa linguagem, você verá que ela não é tão difícil assim. Este pequeno glossário vai ajudá-lo nesse sentido. Leia-o com atenção. Ele será complementado pela ''Gramática da Música'', uma seção teórica de complexidade crescente que irá ampliar seu conhecimento musical e o ajudará a interpretar bem um exercício ou uma peça. No violão ou na guitarra.

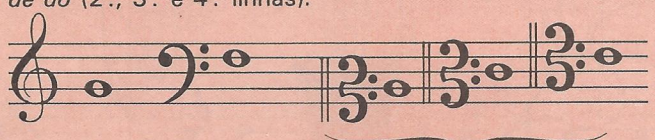
PAUTA (ou PENTAGRAMA): são cinco linhas horizontais e paralelas, formando entre si quatro espaços que são contados de baixo para cima. É nesses espaços e linhas que se escrevem as notas.



A pauta possui linhas suplementares, tanto superiores quanto inferiores, que auxiliam a notação musical nas notas mais agudas ou nas mais graves; podem chegar a cinco e são contadas a partir da pauta.



CLAVE: dá nome e representa a altura dos sons. É colocada no início da pauta. No violão e guitarra, usaremos somente a *clave de sol*: ela representa sons médios e agudos. (No violão a escrita é feita uma oitava acima do que soa realmente.) Temos ainda a *clave de fá* (sons graves) e a *clave de dó* (2ª., 3ª. e 4ª. linhas).

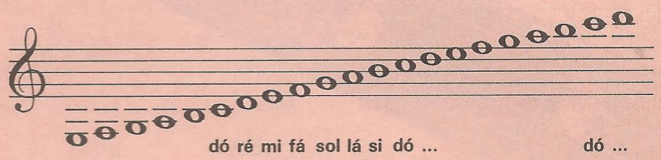


clave de SOL **clave de FÁ** **clave de DÓ**

A *clave de fá* da 3ª. linha e a *clave de dó* da 1ª. linha atualmente não são mais usadas.

NOTAS: são apenas sete e variam de altura na pauta, podendo, assim, tornar-se mais graves ou mais agudas.

Exemplo:

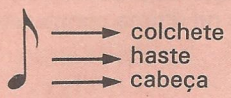


VALORES: são as diferentes durações dos sons musicais. Temos os valores positivos (os que ouvimos) e os correspondentes negativos (silêncios ou pausas).

	Positivos		Negativos
Semibreve		é representada pelo nº 1	
Mínima		é representada pelo nº 1/2	
Semínima		é representada pelo nº 1/4	
Colcheia		é representada pelo nº 1/8	
Semicolcheia		é representada pelo nº 1/16	
Fusa		é representada pelo nº 1/32	
Semifusa		é representada pelo nº 1/64	

Obs.: Os números acima não são valores absolutos. Representam apenas o valor das figuras (mínima, semínima etc.), tomando-se como ponto de referência a semibreve, cujo valor é **1**.

PARTES DE UMA FIGURA



Os valores agrupados formam o *COMPASSO.*

COMPASSO: agrupamento de tempos regulares, separados por barras divisórias, indicadas no início da pauta por números sobrepostos. O número que vem em cima indica quantos tempos teremos em cada compasso, cuja qualidade — ou valor — está representada pelo número que vem embaixo.

4 ⟶ quantidade de notas
4 ⟶ qualidade (ou valor)

O nº 4 representa a (semínima).

Então:

no compasso 4/4 a semibreve valerá, então, 4 tempos.

O compasso recebe o nome do número de tempos que o compõem.

4 tempos = quaternário (4/4).
3 tempos = ternário (3/4).
2 tempos = binário (2/4).

Nos compassos quaternários, a semibreve — que é o inteiro — valerá 4 tempos, determinando assim os valores da mínima, 2; da semínima, 1; da colcheia, 1/2; da semicolcheia, 1/4; da fusa, 1/8; e da semifusa, 1/16.

UNIDADE DE TEMPO: é a figura que vai valer 1 tempo dentro do compasso.

UNIDADE DE COMPASSO: é a figura que, sozinha, vai preencher todo o compasso.

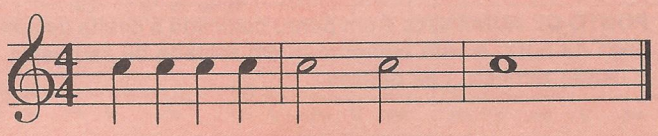
SEMITOM: é a menor distância entre duas notas.

TOM: é a soma de 2 semitons.

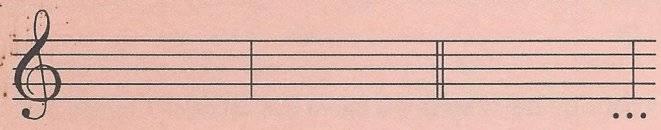
ESCALA: é a sucessão de sons de alturas diferentes. A escala pode ser maior, menor e cromática. As escalas maiores e menores são formadas por oito sons, que compreendem tons e semitons. A cromática se compõe de doze semitons.

BARRA DIVISÓRIA: separa os compassos.

BARRA FINAL (uma barra fina seguida de uma grossa): indica o final de um período musical.

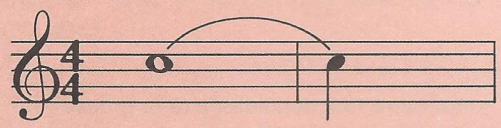


BARRA DUPLA: separa um trecho de outro.

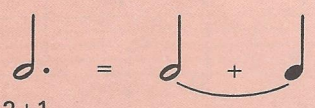


DAL SEGNO AL FINE: voltar ao sinal 𝄋 e seguir dali até a palavra *FINE*, que indicará o final.
DAL SEGNO é usado quando algum trecho compreendido entre o sinal 𝄋 e a palavra *FINE* deve ser repetido. Pode também ser representado pelas letras D. S.

LIGADURA: quando duas notas são iguais e ligadas, a segunda não se repete — somam-se os tempos. Isto se chama ligadura de notas iguais.



PONTO DE AUMENTO: é um ponto colocado à direita da cabeça da nota, e vem aumentá-la em metade de seu valor. É usado também nas pausas.

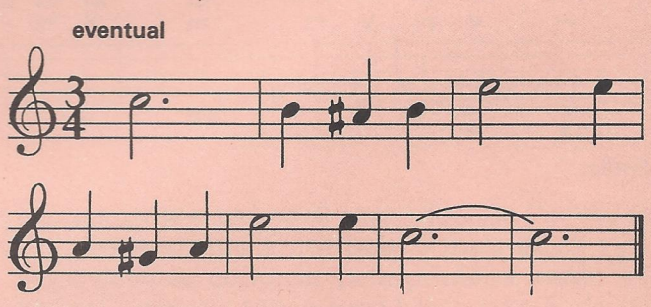


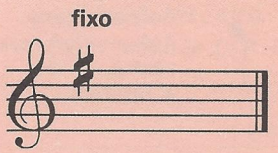
ANACRUSE: é a falta de tempos no primeiro compasso da música, que é compensada no final. Veja o exemplo de anacruse em *GREENSLEEVES* na página 25. No primeiro compasso, temos apenas um tempo, mas no último compasso estão os outros dois tempos.

ACIDENTES: podemos elevar ou baixar uma nota por intermédio dos ♯ (sustenidos) e ♭ (bemóis). Os acidentes são colocados à esquerda da nota a ser alterada.

♯ - eleva 1/2 tom
♭ - baixa 1/2 tom
♮ (bequadro) - anula o ♯ e o ♭, voltando o som ao estado primitivo.

O acidente eventual é, portanto, válido apenas por um compasso, e todas as notas iguais à alterada dentro de um compasso também serão alteradas, exceto quando aparece o ♮ (bequadro).





ACIDENTE FIXO: é a alteração que vem logo depois da clave, e indica que todas as notas que aparecerem no decorrer da música, iguais às sinalizadas ao lado da clave, serão alteradas, a menos que surja um ♮ (bequadro) dentro de um compasso. Ele anulará a alteração.

Exemplos: acidente eventual (*GREENSLEEVES*, pág. 25).
acidente fixo (*LOCH LOMOND*, pág. 44).

1ª aula

Richie Havens *(Foto de Roberto Masotti)*

afinando o violão

Antes de começar a ouvir a fita, aconselhamos uma leitura cuidadosa desta página, onde explicamos como afinar corretamente o instrumento. Afinar o violão significa fazer com que a cada corda corresponda o som correto. E isso se obtém com uma tensão exata das cordas. Mesmo uma simples variação de temperatura pode alterar essa tensão. O instrumento, portanto, deve ser afinado constantemente.

A tensão das cordas é regulada por meio das cravelhas (ou tarraxas), peças mecânicas fixadas na cabeça, parte do instrumento que se situa na extremidade do braço.

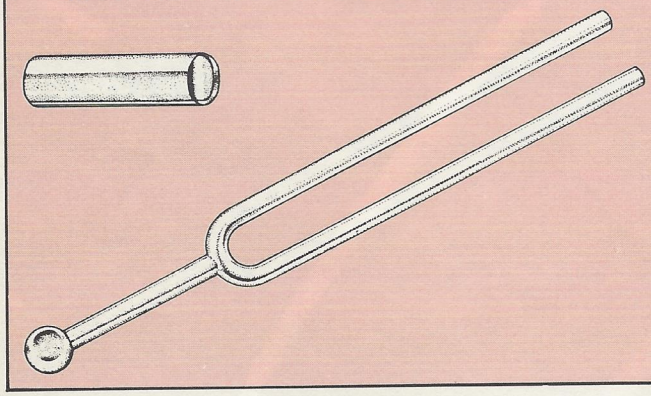
Se o som produzido pela corda for mais baixo do que o desejado, é preciso girar a tarraxa correspondente para a esquerda: procedendo dessa maneira, a tensão da corda aumenta e o som torna-se mais agudo. Se o efeito desejado for o inverso, procede-se de forma contrária. Essa operação aparentemente difícil, torna-se, com o tempo, natural e de fácil execução.

Para afinar o violão é necessário um som de referência, que, no caso, é a nota *lá*, obtida com o auxílio de um instrumento acústico, o *diapasão*, à venda em dois modelos: "de percussão" ou "de sopro".

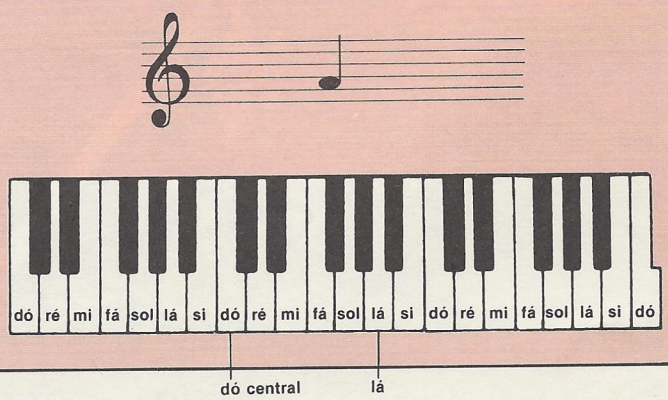
Atenção: Se a velocidade de seu toca-fitas não estiver absolutamente exata, você notará uma diferença entre a afinação dada a seu instrumento e a proposta por Mario Gangi. Nesse caso, oriente-se pelo tom do diapasão.

O DIAPASÃO

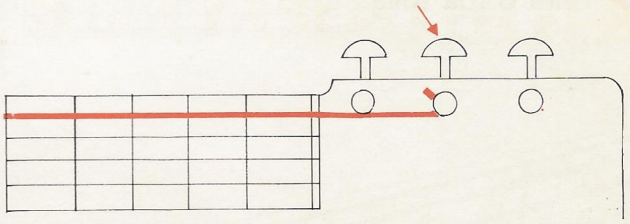
Instrumento que produz um som estabelecido internacionalmente pelo Congresso de Londres, em maio de 1939, o diapasão é fixado em 440 hertz, à temperatura de 20 graus centígrados. Este som que ele emite corresponde à nota lá.



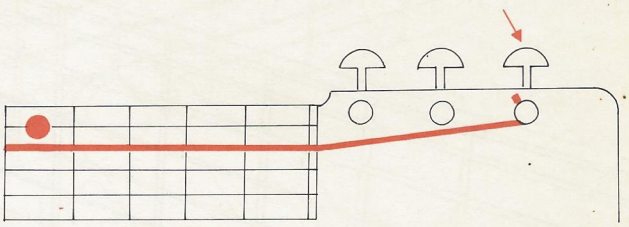
Abaixo, reproduzimos esta nota no pentagrama, indicando sua posição no teclado do piano. Para prolongar o seu som, basta apoiar o diapasão de percussão sobre a caixa de ressonância do violão.

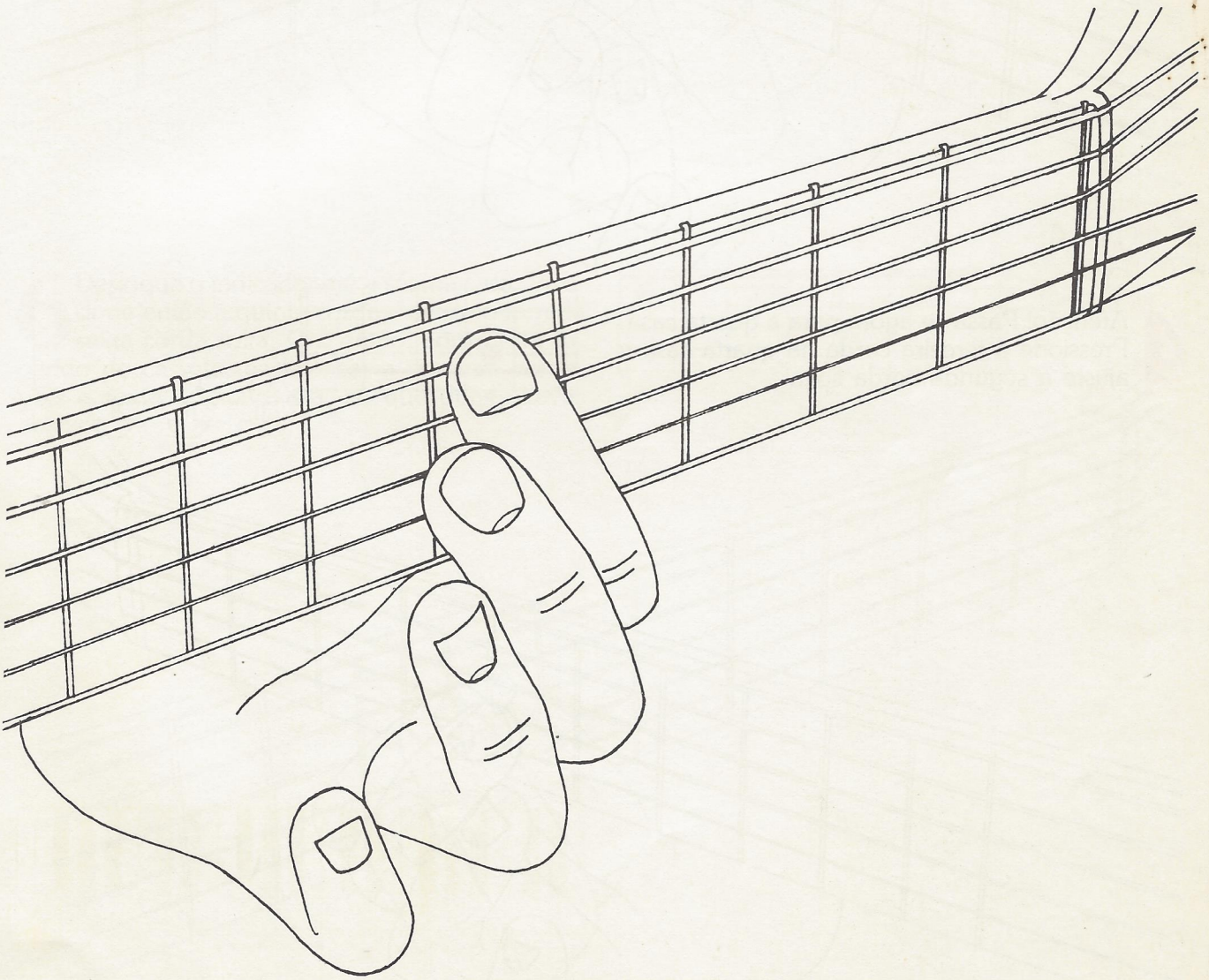


1 Vamos começar a afinar o violão: o diapasão dá a nota *lá*, e sobre este tom ajustamos a quinta corda solta (isso significa que os dedos da mão esquerda não devem calcar nem a corda nem a escala). Girando a tarraxa correspondente a essa corda (para a esquerda, a fim de tensioná-la ainda mais e, portanto, elevar o tom; para a direita, a fim de diminuir a tensão, isto é, abaixar o tom), tentamos igualar os dois sons, isto é, o emitido pelo diapasão e o obtido tocando a corda.

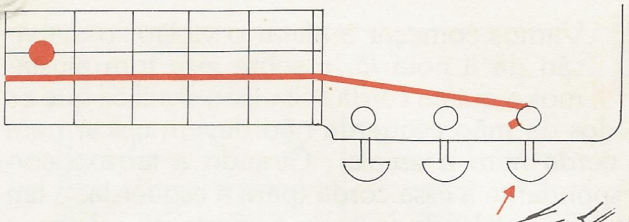


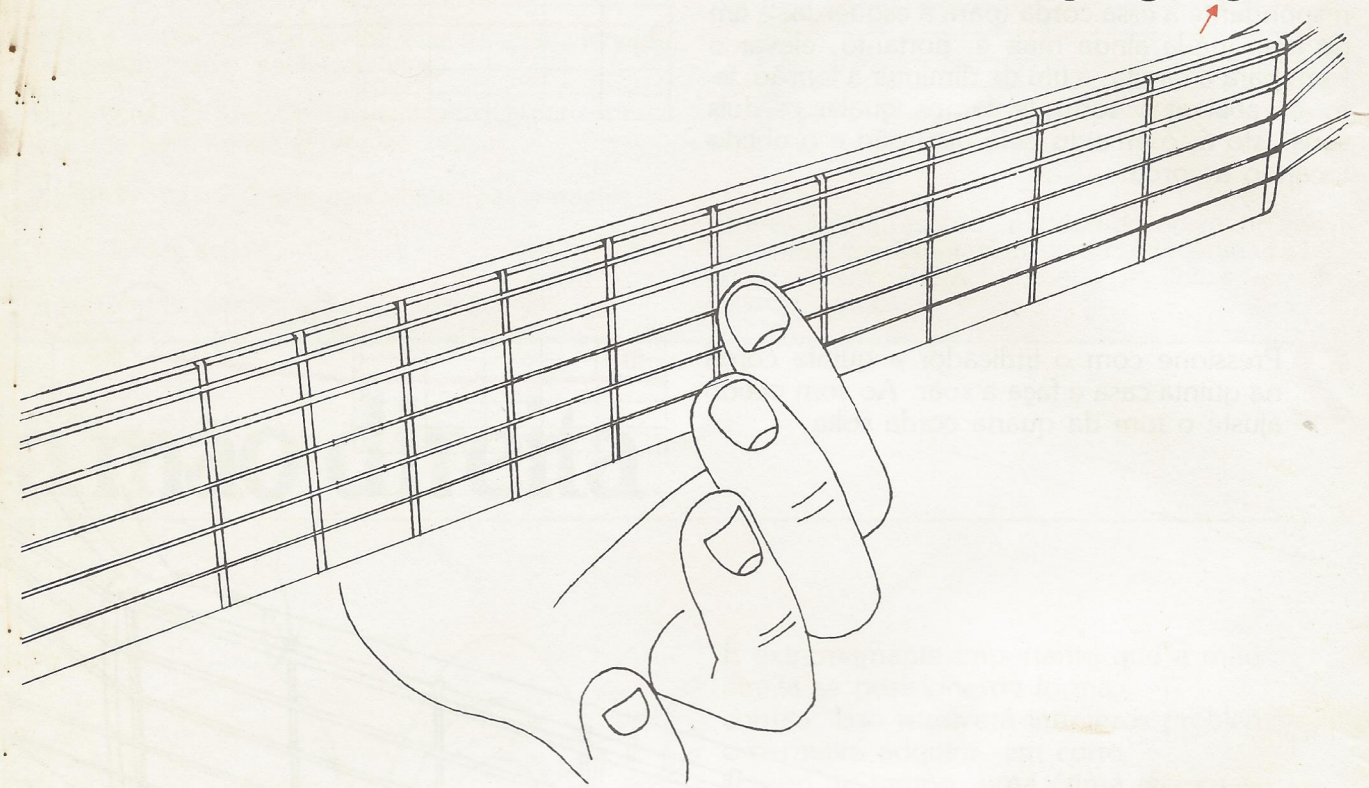
2 Pressione com o indicador a quinta corda na quinta casa e faça-a soar. Ao som obtido ajuste o tom da quarta corda solta.



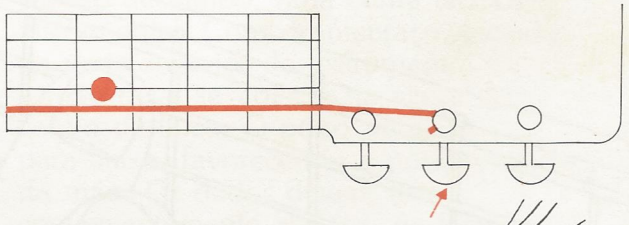


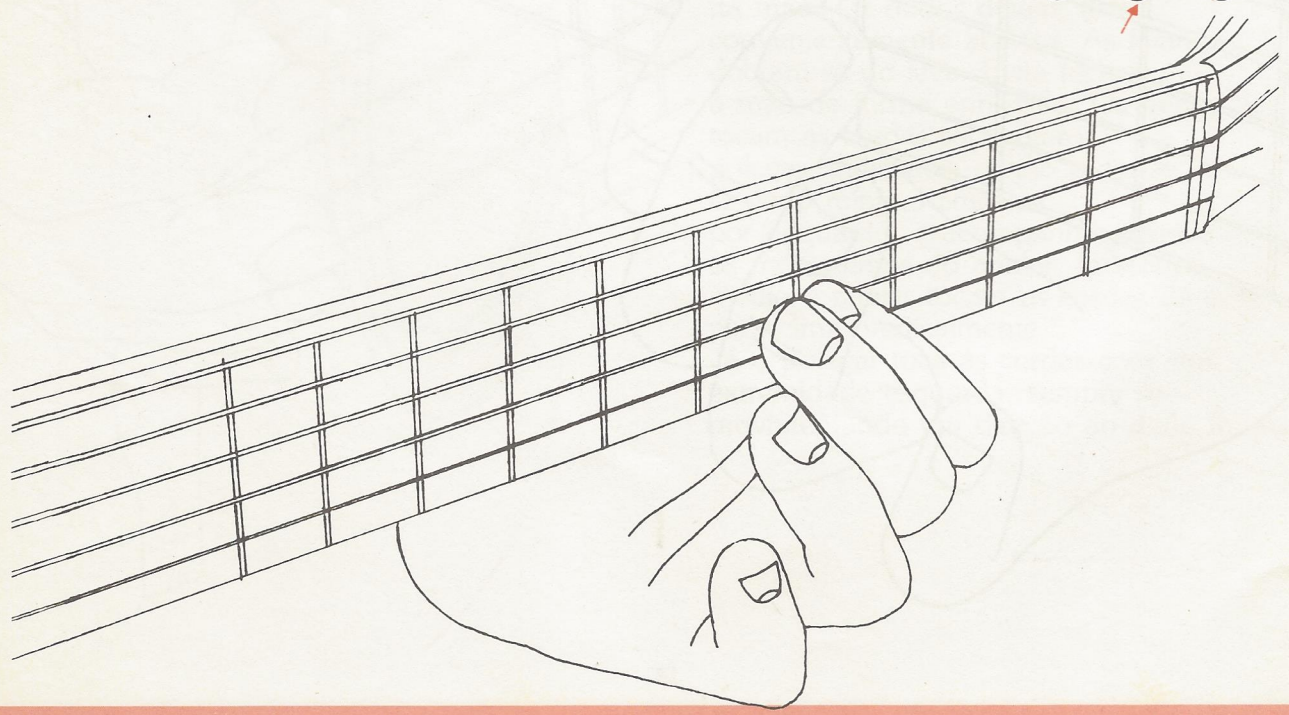
3 Pressione a quarta corda, também na quinta casa, e ao som resultante ajuste o tom da terceira corda solta.



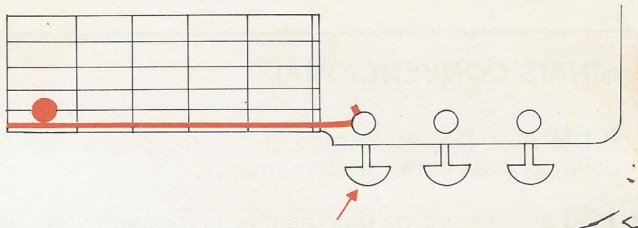


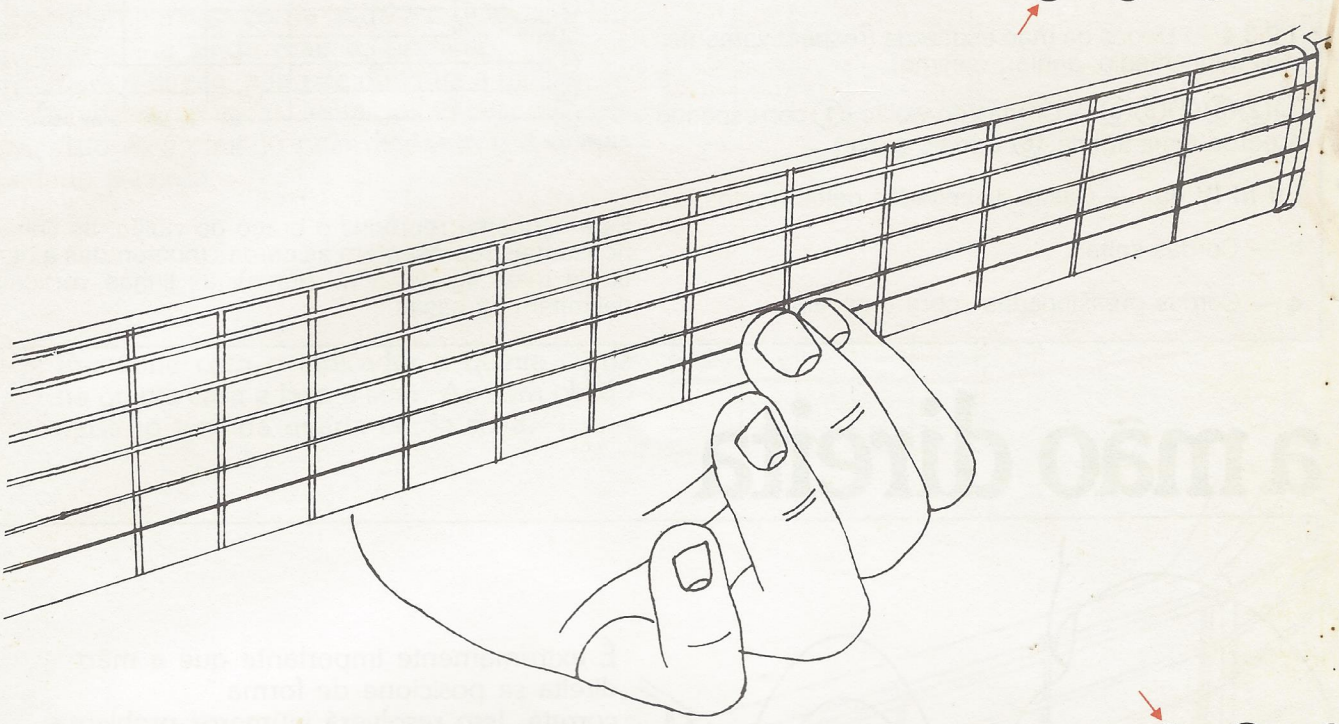
4 Atenção! Passa-se agora para a quarta casa. Pressione a terceira corda na quarta casa e ajuste a segunda corda solta.



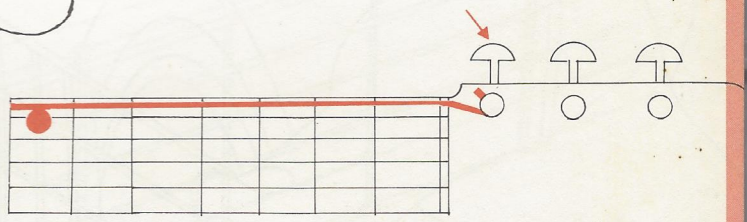


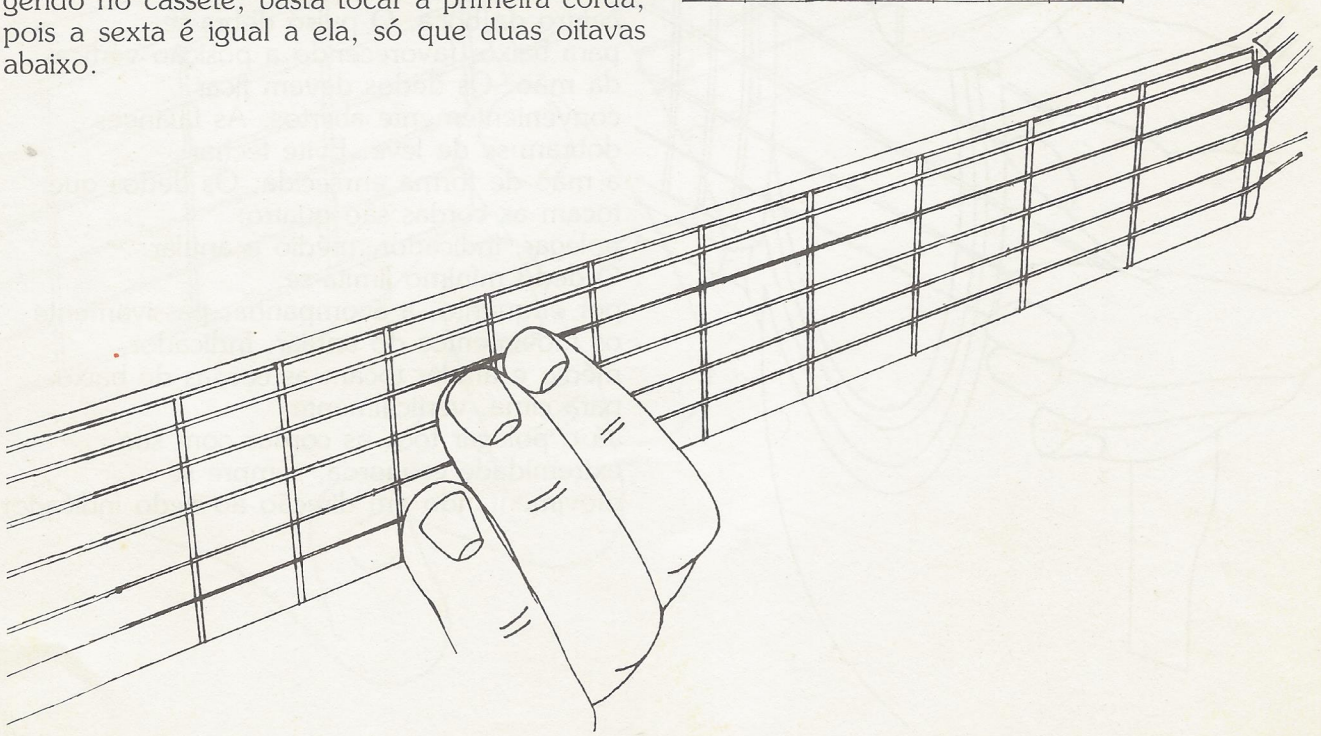
5 Volte para a quinta casa. Pressione a segunda corda na quinta casa e ajuste a primeira corda solta.





6 Desloque o indicador até a sétima casa. Pressione então a quinta corda e ajuste o tom da sexta corda solta. Ou, então, como está sugerido no cassete, basta tocar a primeira corda, pois a sexta é igual a ela, só que duas oitavas abaixo.





SINAIS CONVENCIONAIS

P I M A — Dedos da mão direita (respectivamente, polegar, indicador, médio, anular).

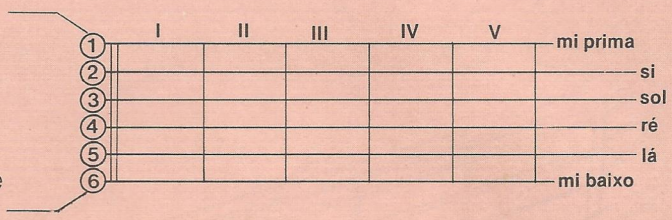
1 2 3 4 — Dedos da mão esquerda (respectivamente, indicador, médio, anular, mínimo).

①②③④⑤⑥ — Cordas do violão (① corresponde à corda mais aguda; ⑥ à mais grave).

I II III IV etc. — Casas delimitadas pelos trastos.

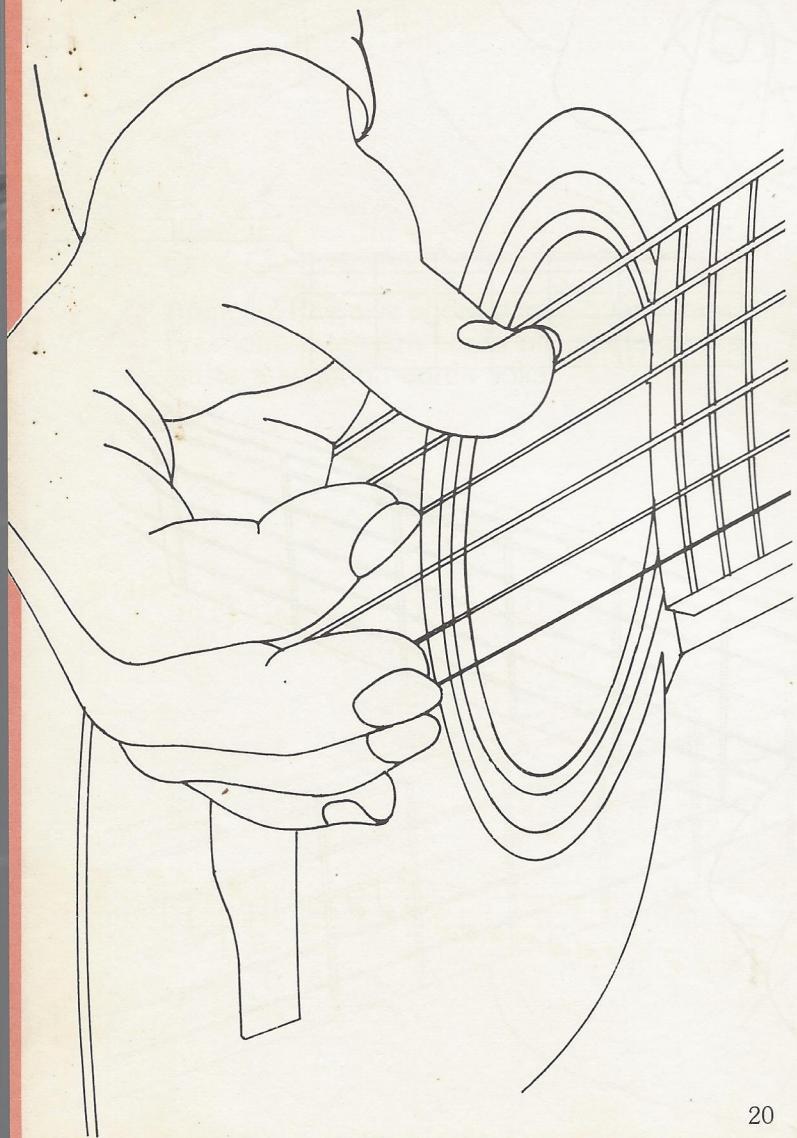
o — Cordas soltas.

● — Cordas pressionadas sobre a escala.



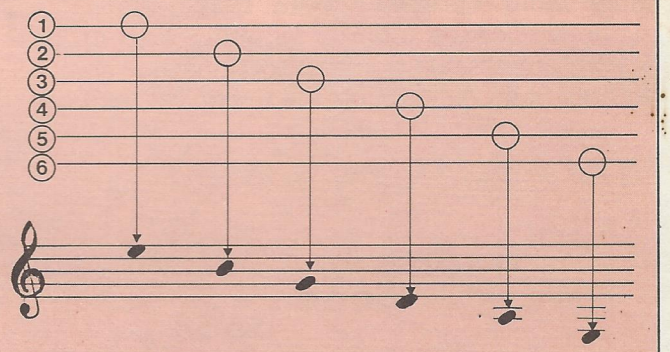
Este esquema reproduz o braço do violão: as linhas horizontais representam as cordas (numeradas a partir da mais aguda, a mi prima); as linhas verticais delimitam as casas.

a mão direita



É extremamente importante que a mão direita se posicione de forma correta. Isso resolverá inúmeros problemas e permitirá adquirir, em curto espaço de tempo, uma ótima técnica instrumental. Com o antebraço apoiado na parte superior do instrumento, a mão deve se colocar na altura do centro da boca. O pulso dobra-se para baixo, favorecendo a posição vertical da mão. Os dedos devem ficar convenientemente abertos. As falanges dobram-se de leve. Evite fechar a mão de forma enrijecida. Os dedos que tocam as cordas são quatro: polegar, indicador, médio e anular. O dedo mínimo limita-se, por enquanto, a acompanhar passivamente os movimentos do anular. Indicador, médio e anular tocam as cordas de baixo para cima, verticalmente. Já o polegar toca as cordas com sua extremidade esquerda, sempre se movimentando em direção ao dedo indicador.

Esta é a tablatura, destinada àqueles que não sabem ler música; as linhas horizontais representam as cordas. As cordas a serem tocadas estão marcadas com uma bolinha; neste exemplo, estão representadas as notas produzidas pelas cordas soltas e que estão indicadas também no pentagrama. Nossos exercícios são sempre apresentados em duas versões: no pentagrama e na tablatura.

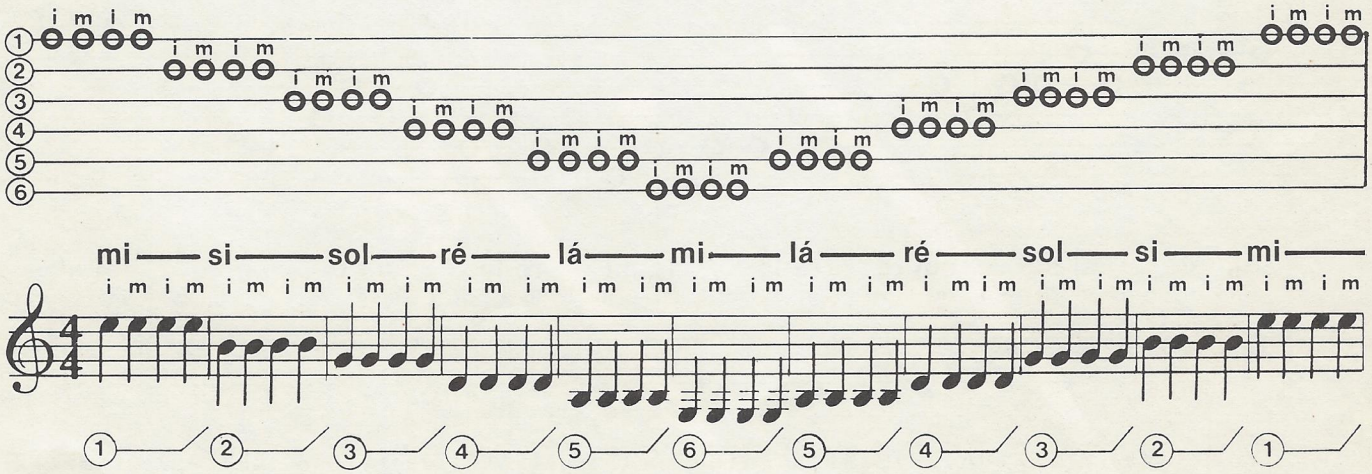


VIOLÃO

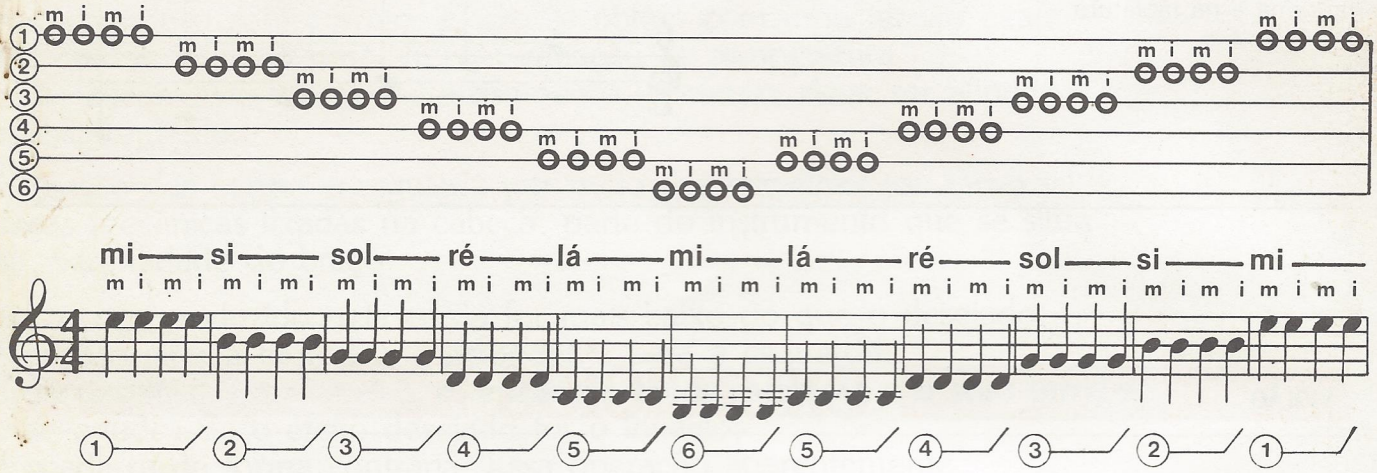
exercícios

Mario Gangi

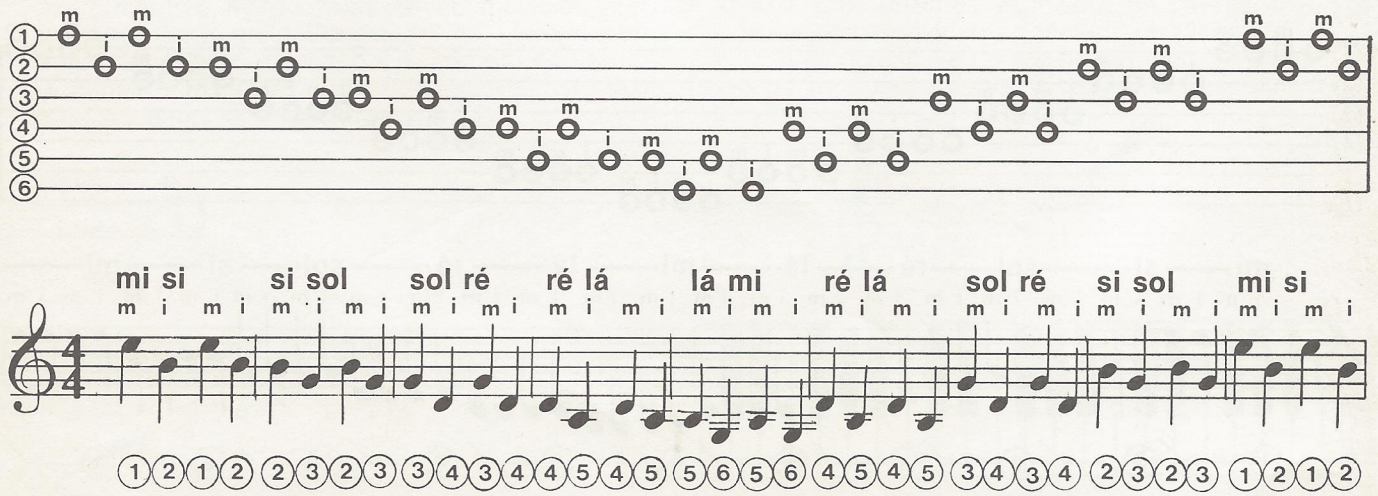
1 Com este primeiro exercício minha intenção foi promover o encontro dos dedos indicador e médio da mão direita com as cordas do violão. Os dois dedos tocam as seis cordas soltas. Procure obter um som homogêneo, semelhante ao meu. Esta é a seqüência: indicador, médio, indicador, médio sobre a primeira corda, e assim por diante, até alcançar a sexta, para então voltar em direção à primeira. Antes de começar o exercício, observe o desenho e leia o texto referente à mão direita (página anterior). Atente para o fato de que as notas que compõem este exercício têm um valor de 1 tempo cada uma (♩), o que equivale à quarta parte de um inteiro (𝅝). Em um compasso 4/4, a semibreve será o inteiro, valendo 4 tempos.



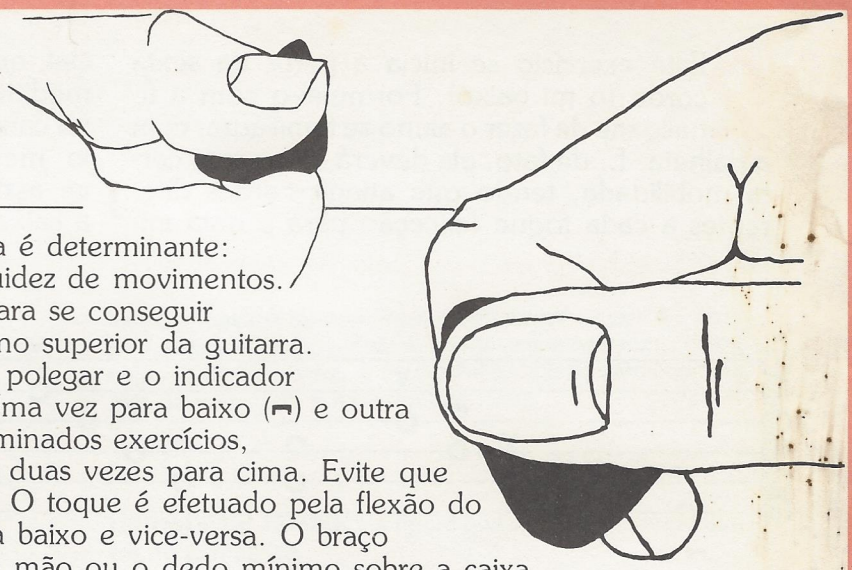
2 Este exercício é praticamente igual ao primeiro: a única diferença é a alternância dos dedos. Assim: médio, indicador, médio, indicador sobre a primeira corda; médio, indicador, médio, indicador sobre a segunda, e assim por diante, até a sexta corda. Procure tocar as quatro notas com certa regularidade rítmica: meu conselho é começar o exercício com um andamento um tanto lento e ir acelerando gradativamente. E cuide também da sonoridade. Procure aproximar-se da minha. E não se esqueça de que ela deve resultar sempre igual, tanto ao tocar a corda com o dedo indicador, como ao tocá-la com o dedo médio.



3 Sem querer transmitir nenhuma espécie de temor, devo dizer que, com este terceiro exercício, as coisas começam a se complicar um pouco, pois aqui você terá de tocar duas cordas diferentes. E seguindo esta seqüência: médio sobre a primeira corda, indicador sobre a segunda; médio sobre a segunda e indicador sobre a terceira, e assim por diante. Repita tudo duas vezes. Observe como a sua mão se desloca gradativamente para cima. E preste atenção à flexão das falanges, que deve ser suave e manter sempre a mesma intensidade, seja ao tocar as cordas inferiores (agudas), seja ao tocar as cordas superiores (graves).



a palheta



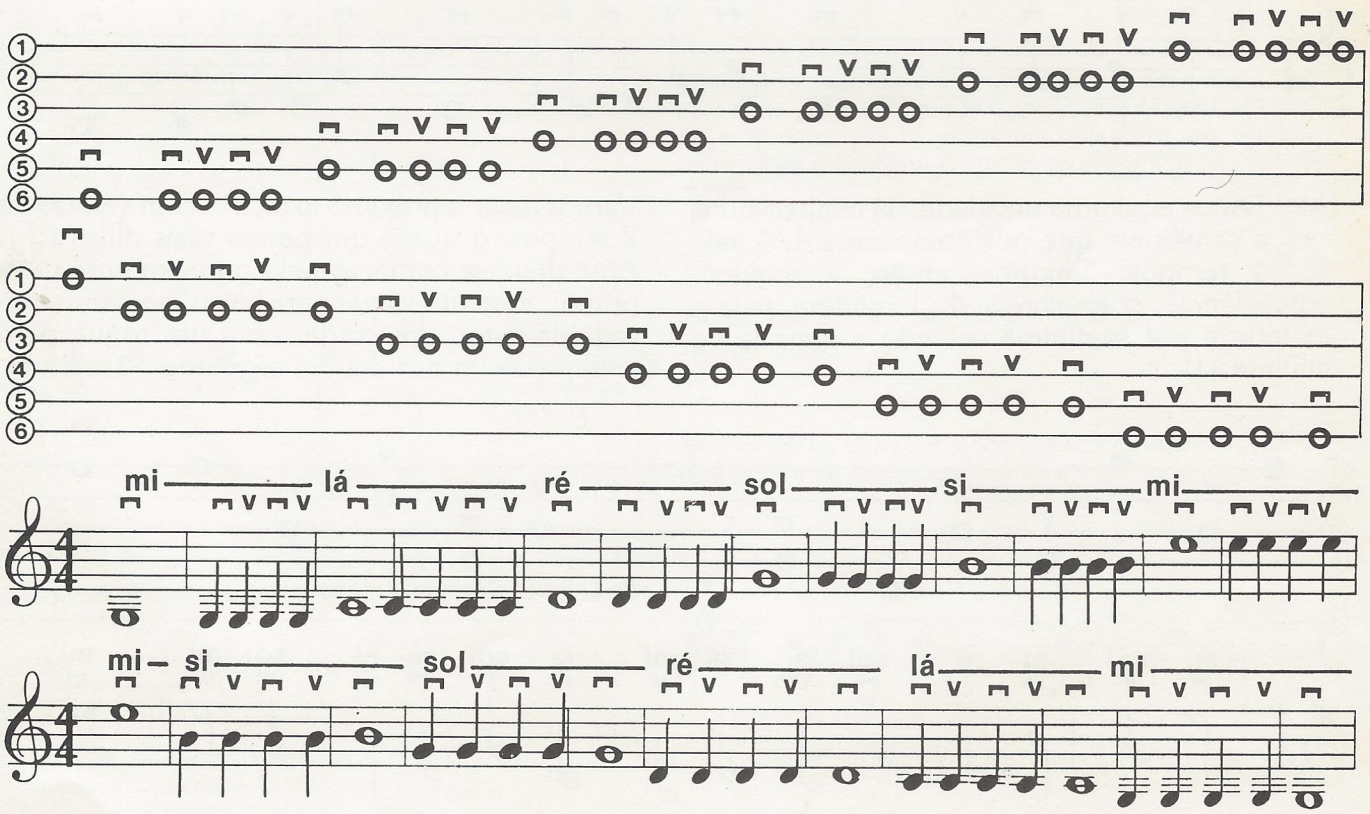
A postura da mão que segura a palheta é determinante: quando correta, permitirá agilidade e fluidez de movimentos. É preciso manter a mão relaxada e, para se conseguir isso, deve-se apoiar o antebraço no plano superior da guitarra. A palheta (ou plectro) é segura entre o polegar e o indicador e toca a corda com a parte pontuda. Uma vez para baixo (⊓) e outra para cima (v). Pode ser que, em determinados exercícios, ocorram dois toques para baixo. Nunca duas vezes para cima. Evite que a palheta atinja a caixa do instrumento. O toque é efetuado pela flexão do pulso, movendo-se a mão de cima para baixo e vice-versa. O braço deve permanecer imóvel. Evite apoiar a mão ou o dedo mínimo sobre a caixa. Além da guitarra, a palheta também é usada para tocar violão com cordas de aço.

GUITARRA

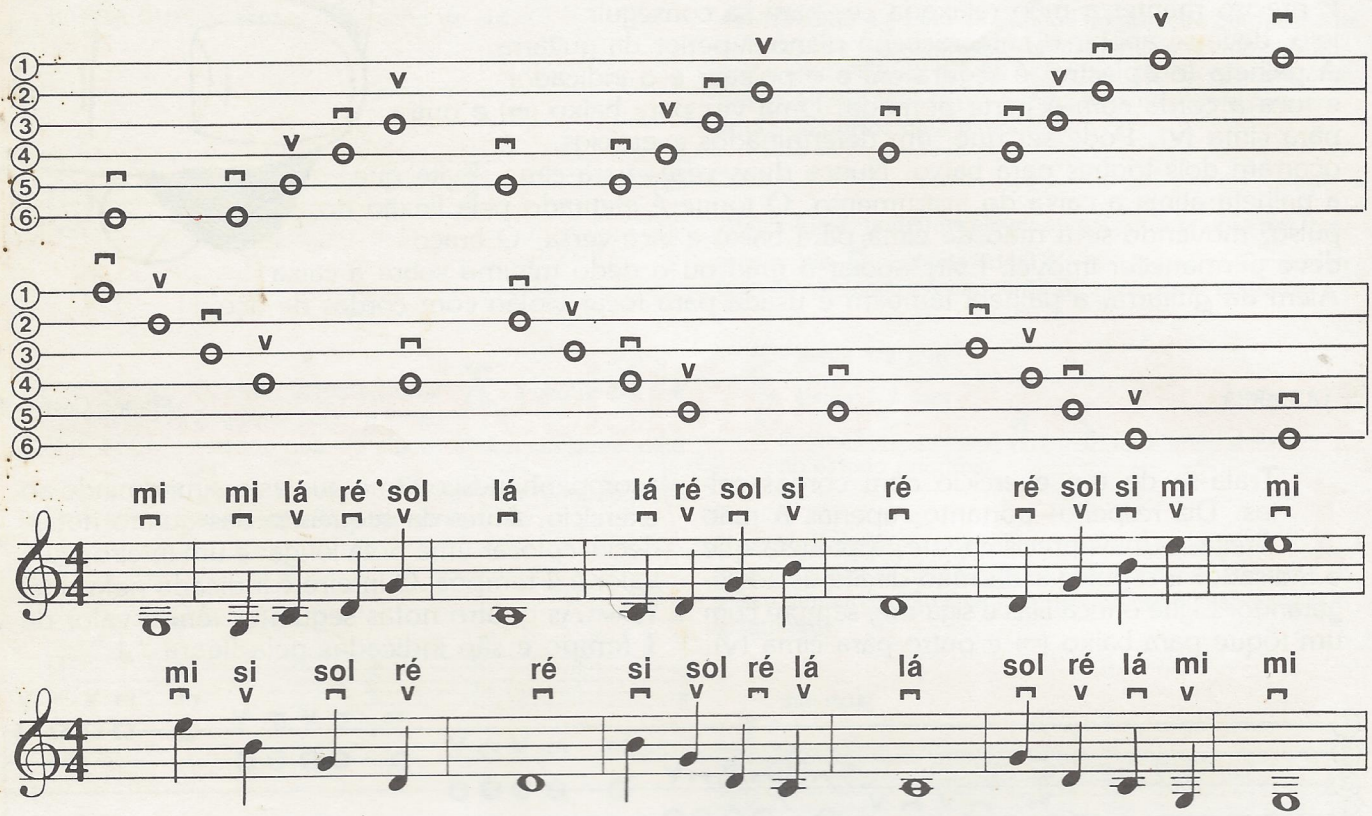
exercícios

Franco Cerri

1 Trata-se de um exercício com cordas soltas. Diz respeito, portanto, apenas à mão direita e, mais precisamente, à palheta que o indicador e o polegar da mão direita estão segurando. Ligue o toca-fitas e siga-me, sempre com um toque para baixo (⊓) e outro para cima (v), acompanhando o ritmo que estou imprimindo ao exercício. Antes da seqüência das quatro notas, decidi colocar uma nota longa: é um inteiro, cujo valor é 4 tempos. O inteiro é indicado pelo sinal "𝅝". As quatro notas seguintes têm o valor de 1 tempo e são indicadas pela figura "♩".

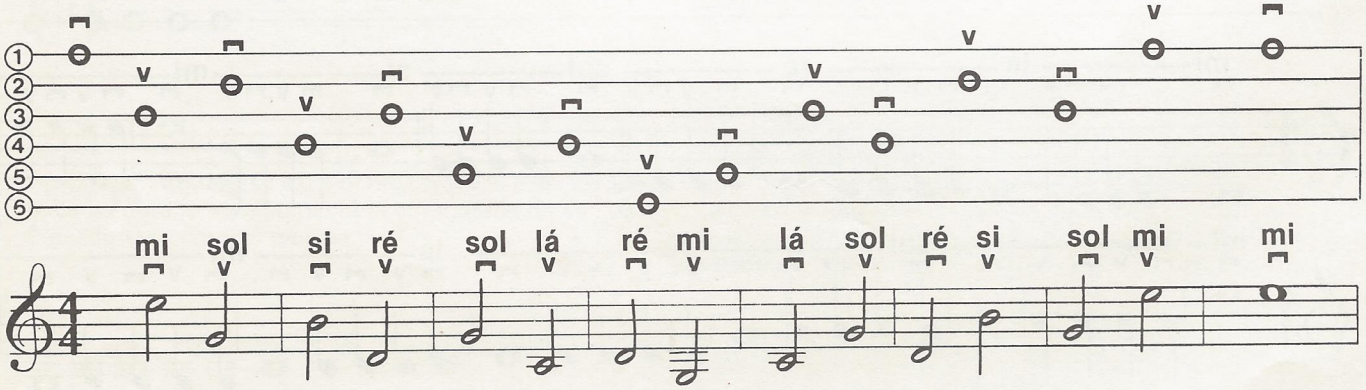


2 Este exercício se inicia a partir da sexta corda (o mi baixo). Formulei-o com a finalidade de fazer o aluno se familiarizar com a palheta. E, de fato, ela deverá atuar com certa mobilidade, tendo que atingir cordas diferentes a cada toque (exceção para a nota inicial, que abrange todo o compasso). Tente, na medida do possível, não apoiar a mão direita na caixa do instrumento. O correto é não fazê-lo, mesmo se se considerar que não é tão grave assim aliviar o cansaço da mão utilizando a caixa como apoio.



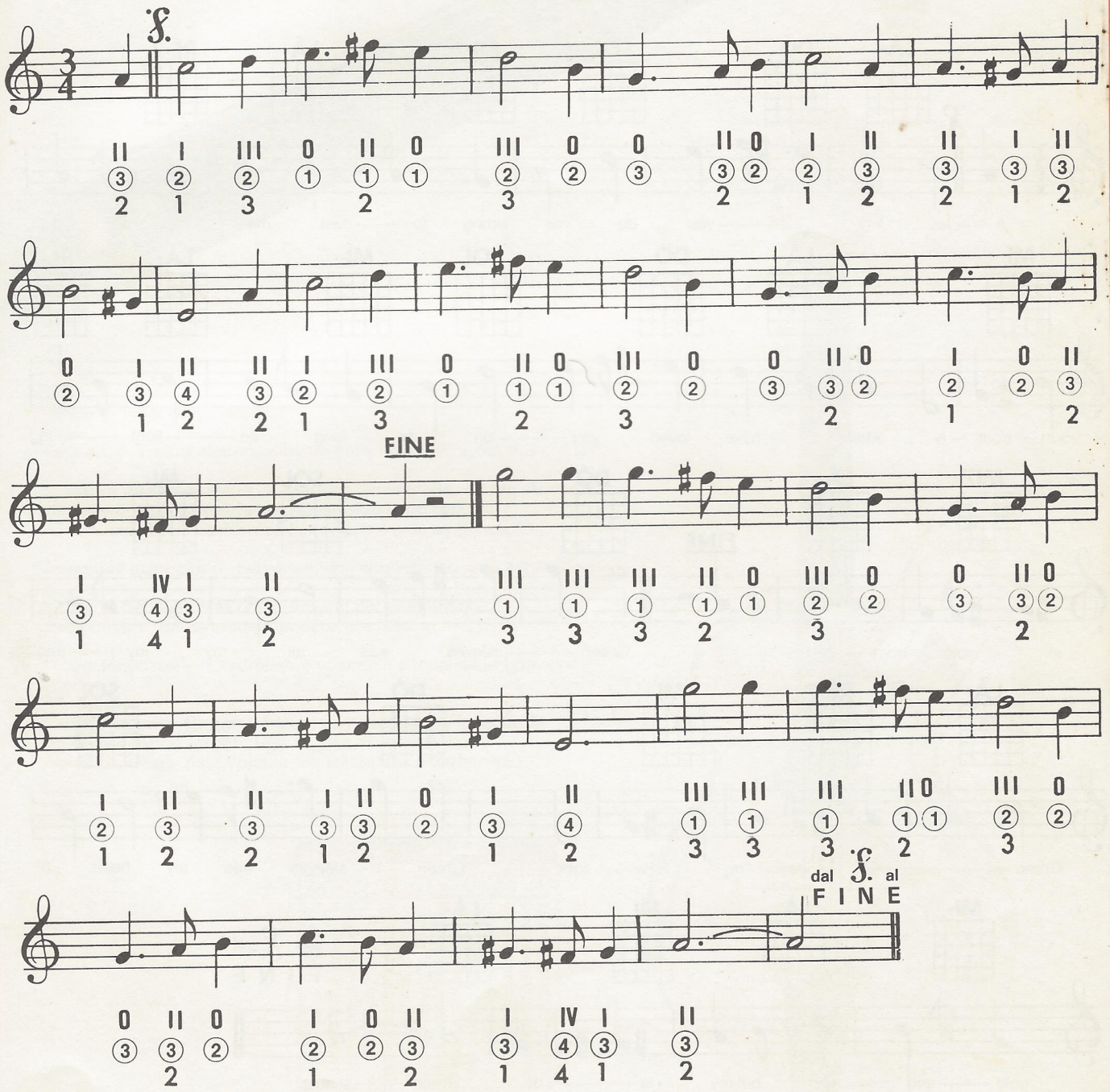
3 Temos aqui uma novidade. Já conhecíamos a semibreve que nos compassos 4/4 vale 4 tempos. Teremos, então, a seguinte equivalência: 𝅝 semibreve 4, 𝅗𝅥 mínima, vale a metade e a ♩ semínima valendo a metade da mínima (1).

Vamos tocar o próximo exercício com valores de 2 tempos, o que é um pouco mais difícil (𝅗𝅥). Aqui deve-se começar pela primeira corda (mi prima), com um toque para baixo, passando em seguida à terceira corda, com um toque para cima, e assim por diante, seguindo a tablatura.



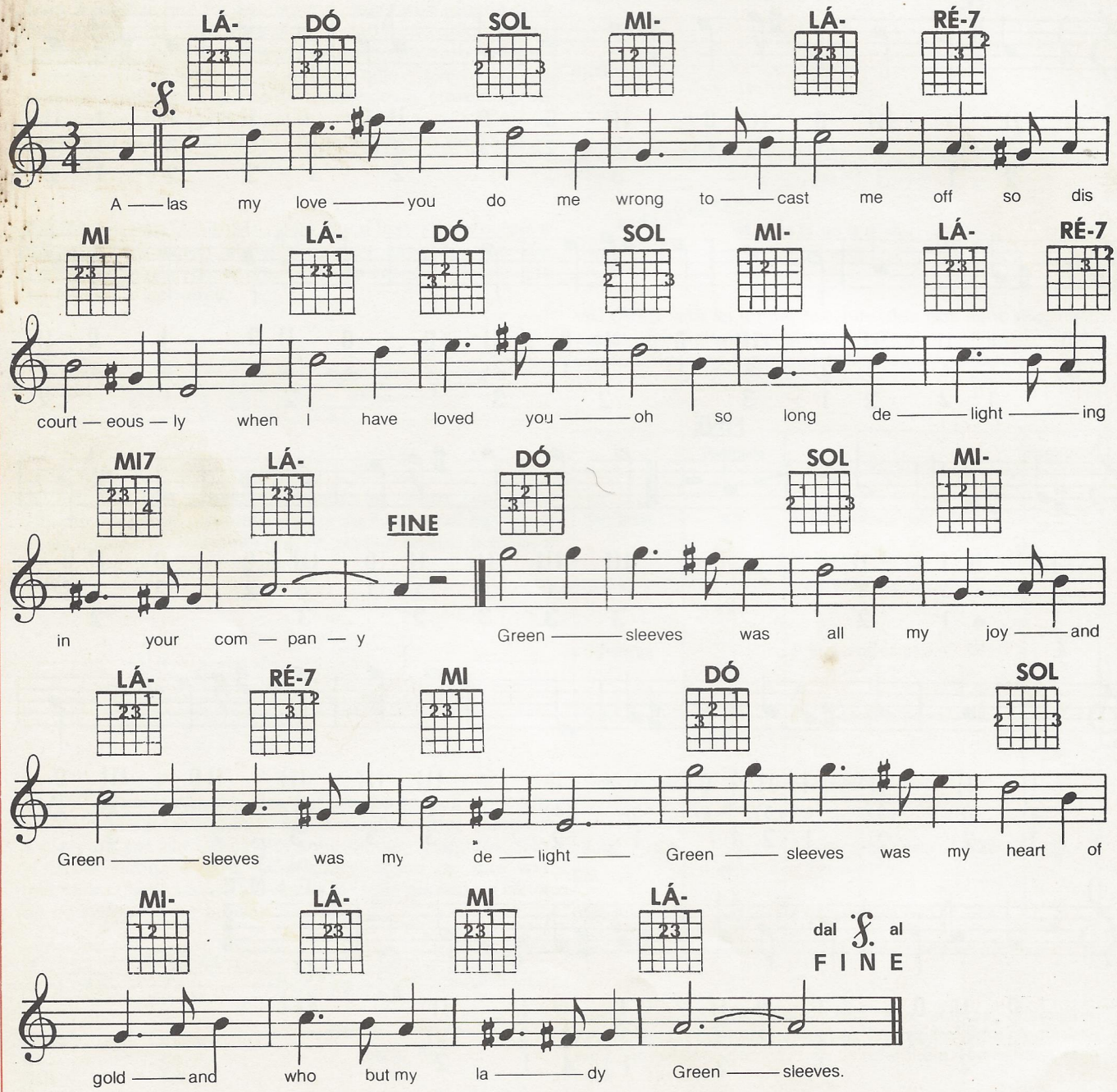
Greensleeves

É um antigo cântico inglês de amor, de autor desconhecido.
Apresentamos aqui as notas da linha melódica, que você
poderá executar seguindo o acompanhamento gravado na fita.
Quem não souber ler música no pentagrama, pode seguir o outro
sistema de notação, que indica, nesta ordem, a casa a ser pressionada,
a corda em questão e o dedo da mão esquerda a ser usado.
Observe que para cada casa corresponde sempre o mesmo dedo.



os acordes de Greensleeves

Aqui estão os acordes que formam a estrutura harmônica de *Greensleeves*. Por acorde entende-se o som simultâneo de várias notas. No decorrer do curso teremos oportunidade de nos aprofundar nesse assunto. Cada esquema reproduz o braço do violão visto verticalmente. Os números indicam os dedos da mão esquerda que devem ser usados, e localizam-se nas casas em que é preciso pressionar as cordas. Tente acompanhar a melodia executada por Cerri, tocando cada acorde com um movimento do polegar de cima para baixo. Se achar difícil demais, tente de novo dentro de algumas semanas.



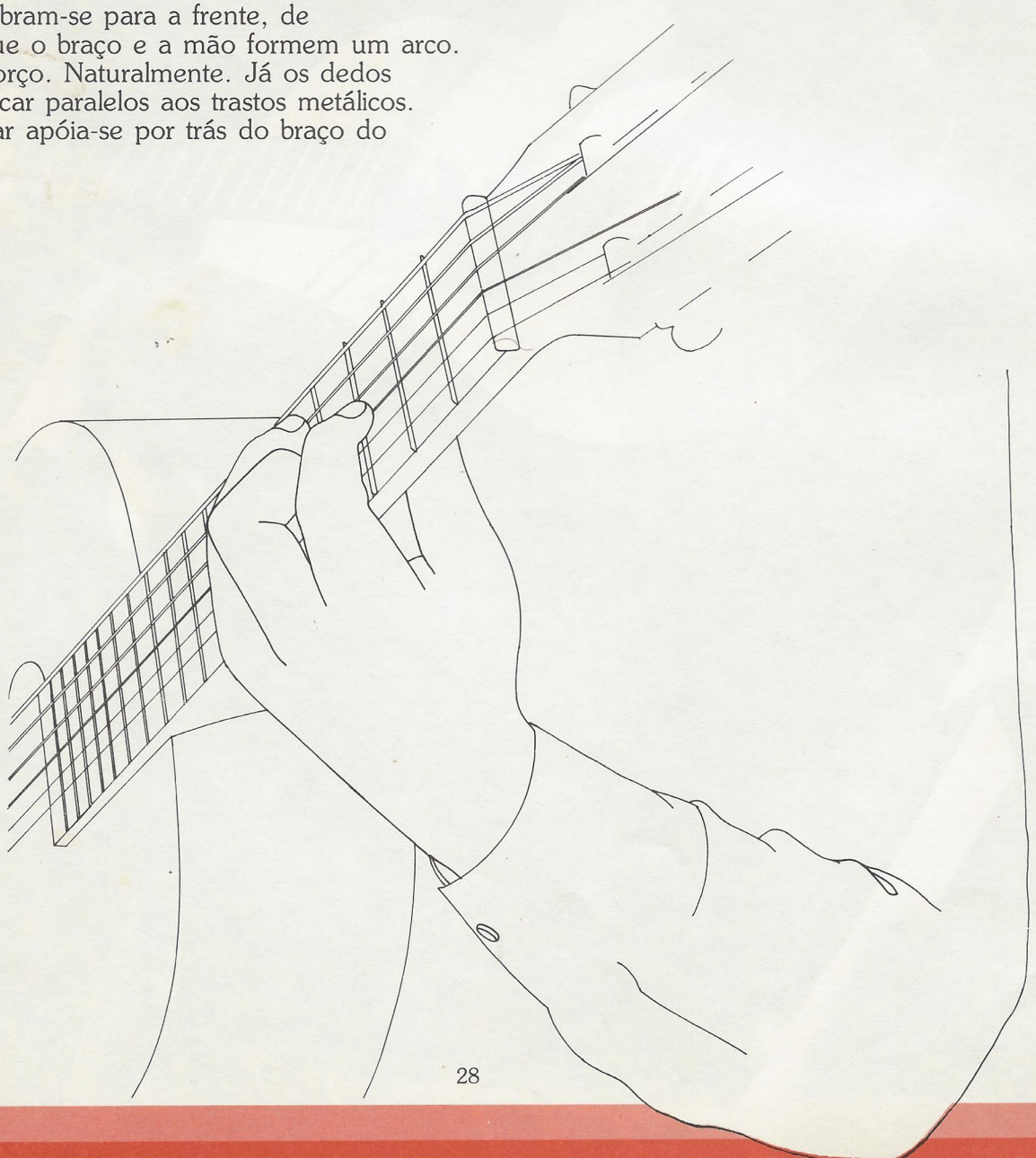
2ª aula

Teresa de Sio *(Foto de Silvia Lelli Masotti)*

a mão esquerda

"A mão esquerda de um guitarrista — afirma Barney Kessell — é a base de tudo. Fraseado, acordes e harmonia dependem da mão esquerda. A direita age quase automaticamente." Kessell é um guitarrista especializado em jazz. Mas mesmo um violonista clássico diria a mesma coisa. De fato, a postura correta da mão esquerda dá excelentes resultados, pois permite que os dedos ganhem força mais rapidamente e desenvolvam ao máximo sua agilidade.

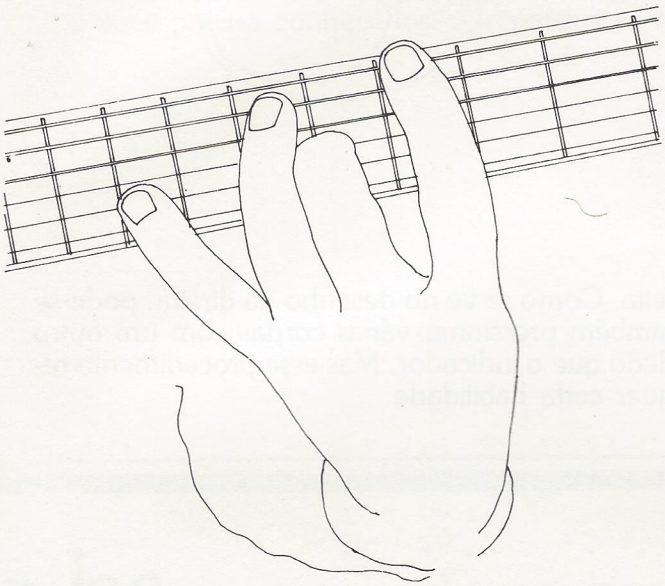
Observe o desenho abaixo: o cotovelo e o pulso dobram-se para a frente, de forma que o braço e a mão formem um arco. Sem esforço. Naturalmente. Já os dedos devem ficar paralelos aos trastos metálicos. O polegar apóia-se por trás do braço do instrumento (sua posição ideal deve ser exatamente atrás do dedo médio e na altura das duas cordas centrais), sem nunca aparecer sobre a escala. Não dobre o pulso para trás. Deixe a palma da mão bem afastada do braço do instrumento e pressione as cordas com a ponta dos dedos, cuidando para que eles fiquem perpendiculares ao plano da escala. As unhas devem estar bem curtas.

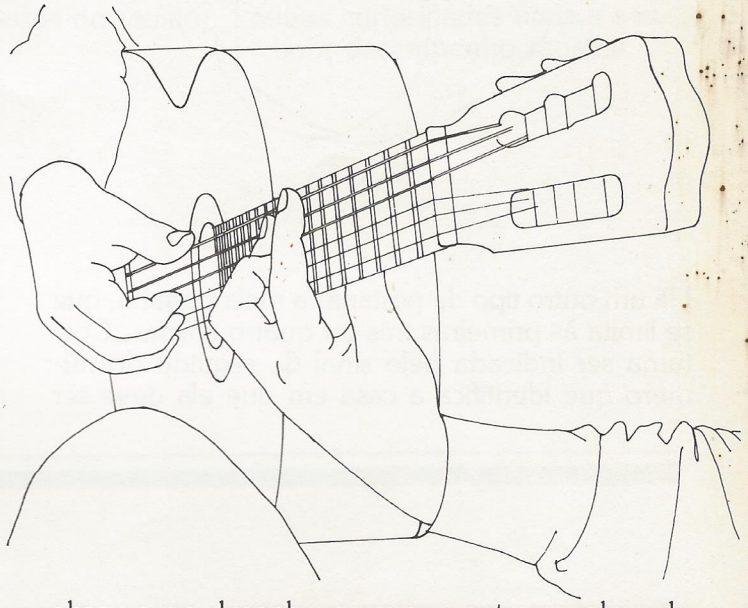


a pestana

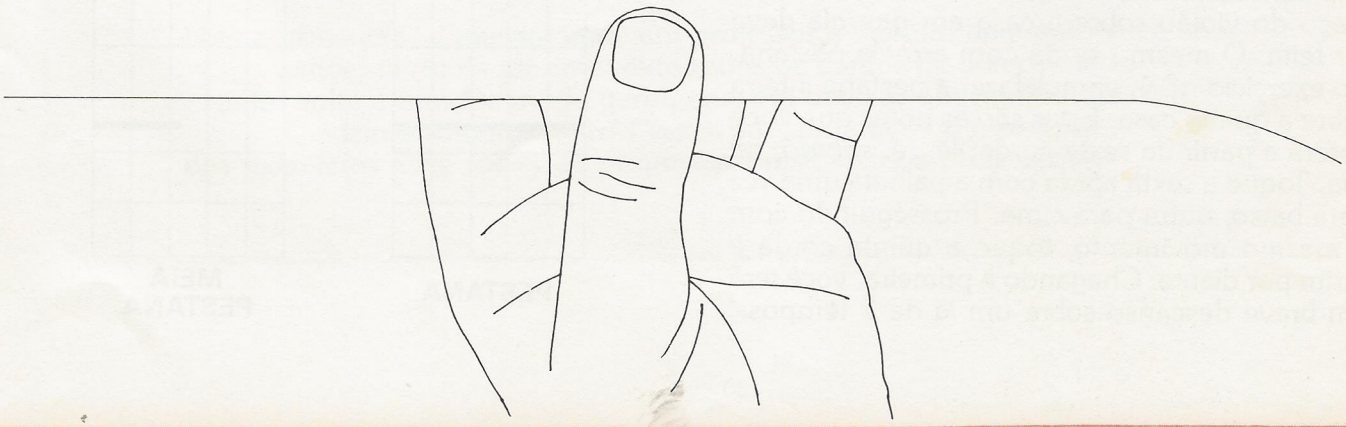
"Pestana" é um termo que, em geral, atemoriza os principiantes. Mas nada há a temer. Com uma postura correta da mão esquerda, você supera essa dificuldade. A pestana é executada pelo indicador da mão esquerda, que, se estendendo paralelamente aos trastos, pressiona levemente as cordas. Esse procedimento faz com que elas produzam as notas correspondentes à casa em que a pestana é realizada.

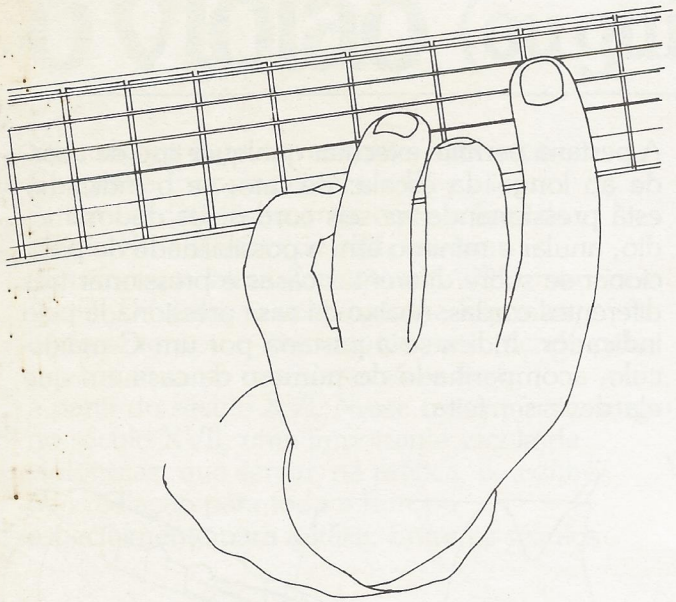
A pestana permite executar qualquer tipo de acorde ao longo da escala: de fato, se o indicador está pressionando as seis cordas, os dedos médio, anular e mínimo têm a possibilidade de posicionar-se sobre diferentes casas e pressionar três diferentes cordas, abaixo da casa pressionada pelo indicador. Indica-se a pestana por um C maiúsculo, acompanhado do número da casa em que ela deve ser feita.

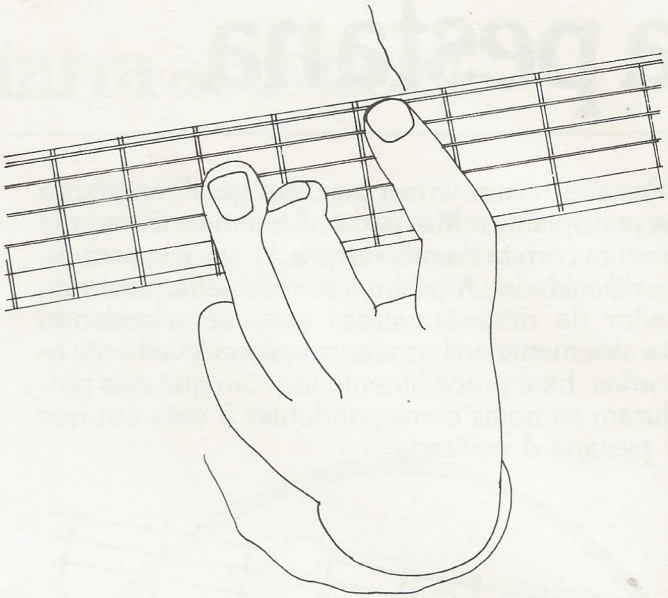




Os desenhos acima mostram como se faz a pestana inteira: o dedo indicador da mão esquerda se apóia transversalmente sobre a escala, de forma a pressionar todas as cordas numa mesma casa. O pulso nunca deve dobrar-se para trás: observe no desenho o espaço entre a palma da mão e o braço do instrumento. Abaixo, a mão é vista por trás do braço do violão: o polegar exerce forte pressão sobre ele e nunca deve aparecer acima da escala.







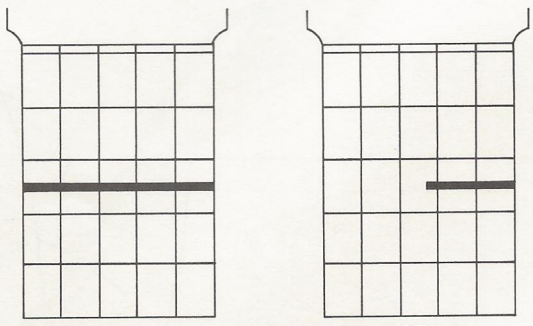
Há um outro tipo de pestana: a meia pestana, que se limita às primeiras três ou quatro cordas. Costuma ser indicada pelo sinal ₵, seguido do número que identifica a casa em que ela deve ser feita. Como se vê no desenho da direita, pode-se também pressionar várias cordas com um outro dedo que o indicador. Mas esse procedimento requer certa habilidade.

GUITARRA

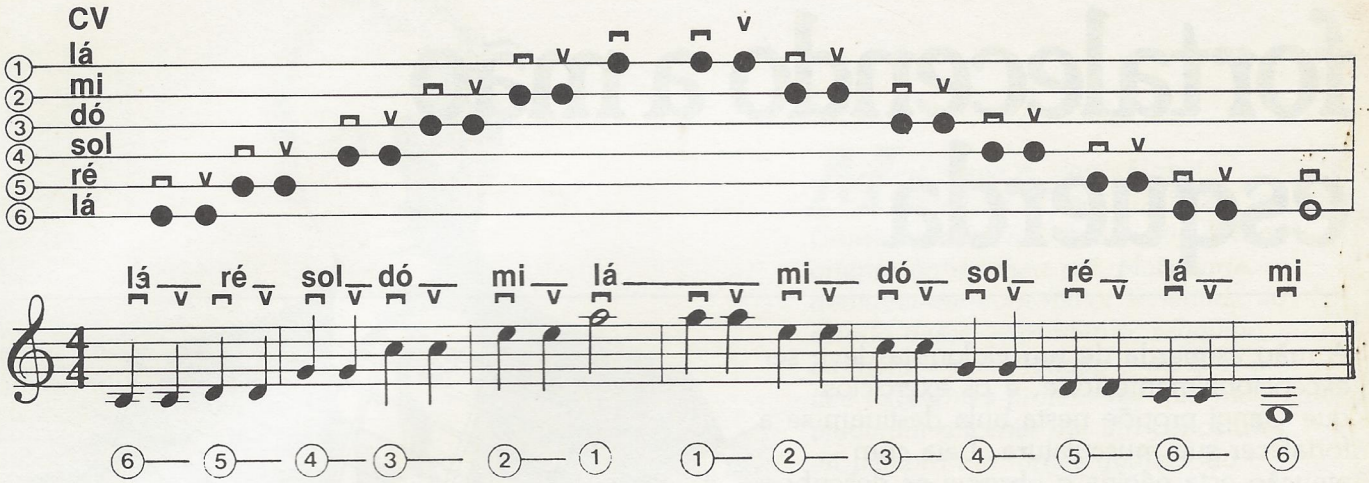
exercícios

Franco Cerri

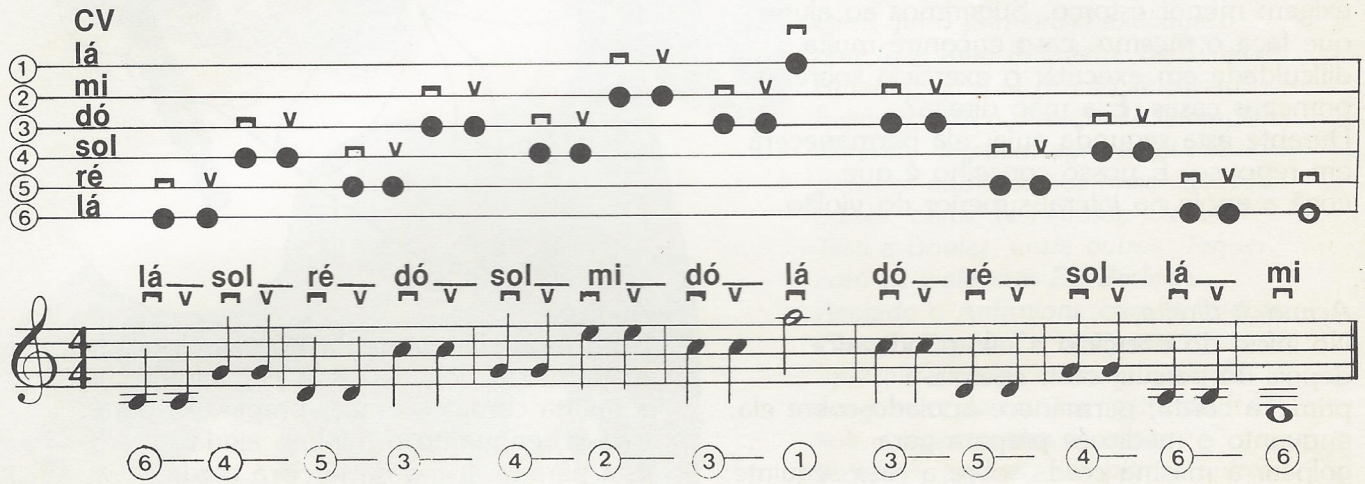
4 Já conhecemos a pestana, que é indicada pela letra C maiúscula acompanhada do número da casa em que ela deve ser feita. Existe uma outra maneira de indicar a pestana, que consiste em um traço forte atravessando o braço do violão sobre a casa em que ela deve ser feita. O mesmo se dá com a meia pestana. No exercício nº 4, vamos fazer a pestana inteira sobre a quinta casa. Estas são as notas que você obterá a partir da sexta corda: *lá, ré, sol, dó, mi* e *lá*. Toque a sexta corda com a palheta uma vez para baixo, outra para cima. Prosseguindo com o mesmo movimento, toque a quinta corda e assim por diante. Chegando à primeira, você terá um breve descanso sobre um *lá* de 2 tempos. Retome o exercício percorrendo as cordas em sentido inverso. Descanse e repita todo o exercício.



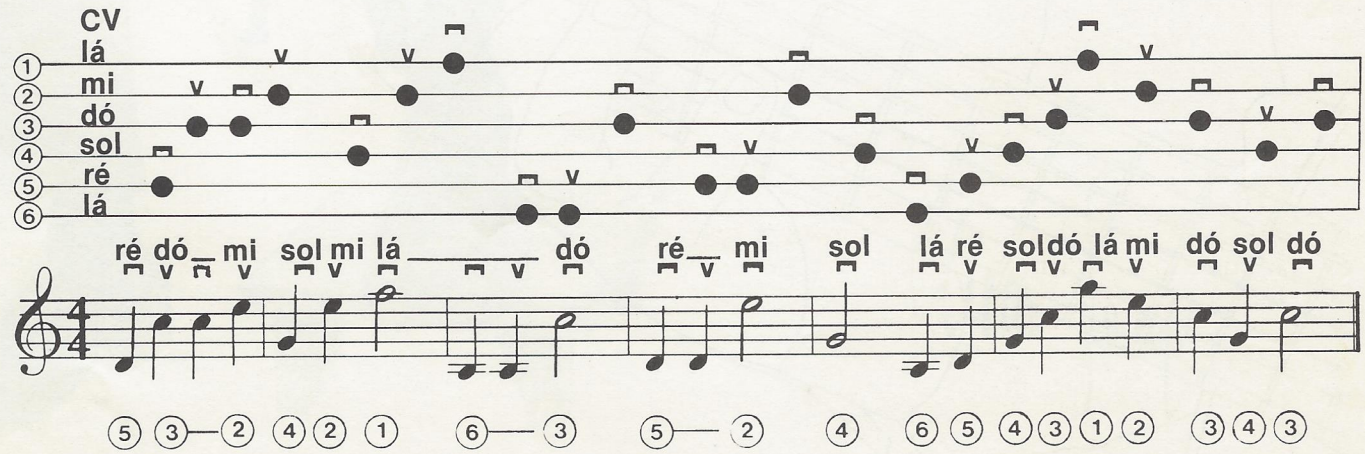
PESTANA **MEIA PESTANA**



5 Mantenha a pestana na quinta casa, mas toque as cordas pulando da sexta para a quarta (sempre com duas palhetadas para cada corda); da quinta para a terceira; da quarta para a segunda; da terceira para a primeira. Neste ponto, mais um descanso sobre um *lá* de valor 2 tempos. A seguir, sempre pulando uma corda, retome o exercício em sentido contrário.

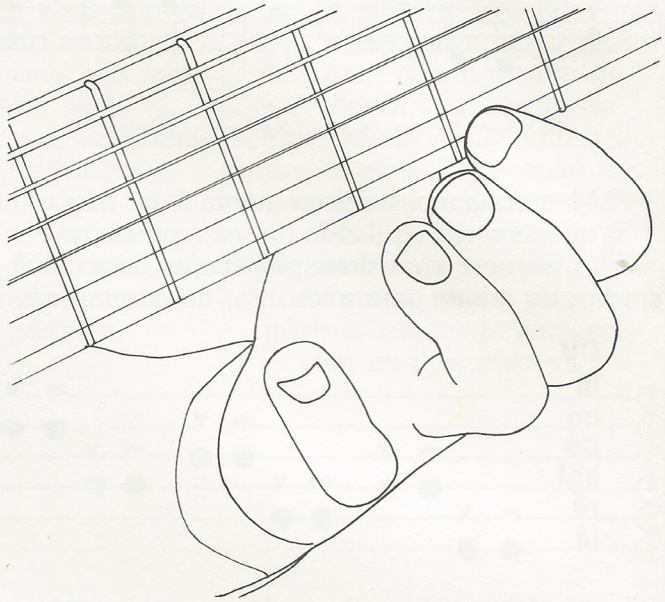


6 Continue mantendo a pestana sobre a quinta casa. Mantenha também os saltos sobre as cordas. O exercício deve ser iniciado na quinta corda, com um único toque (⊓). Em seguida, pule até à terceira corda, que deve ser tangida duas vezes (v e ⊓). Prossiga seguindo as indicações do pentagrama ou da tablatura. E oriente-se sempre pela minha guitarra.



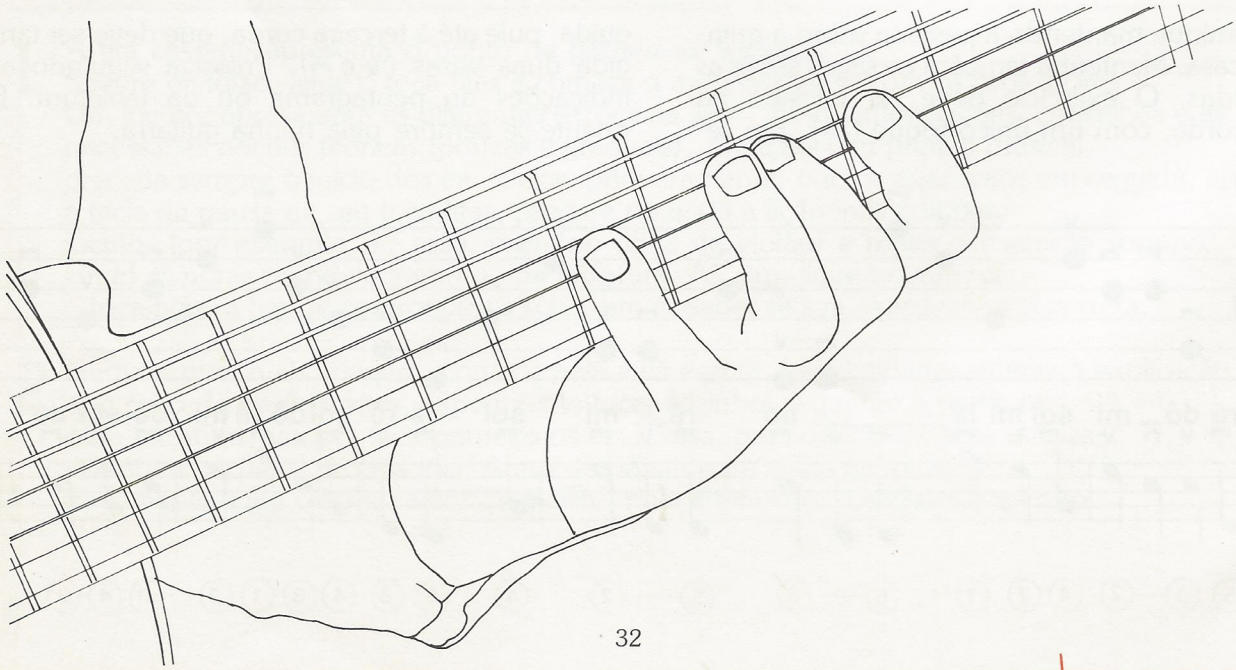
fortalecendo a mão esquerda

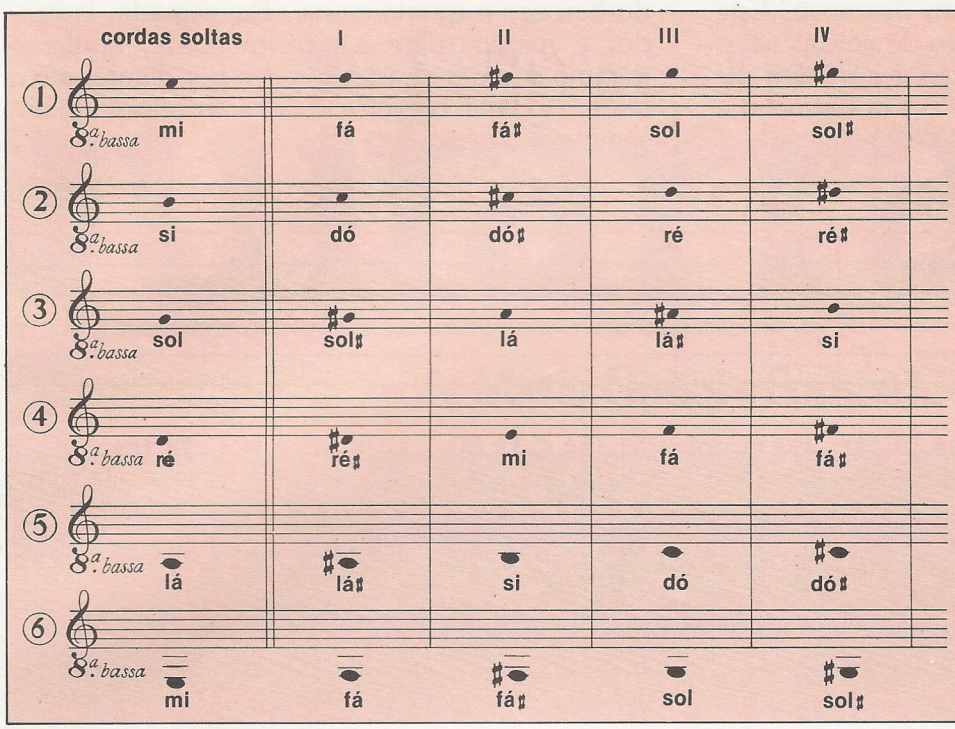
A mão esquerda de um violonista deve ser excepcionalmente forte, e os exercícios que Gangi propõe nesta aula destinam-se a fortalecer sua musculatura. Leia com atenção esta página e observe os desenhos, antes de passar aos exercícios.
Lembre-se sempre de manter a posição correta. Os desenhos ilustram dois momentos do exercício nº 4, que aí é visto sendo executado sobre as casas centrais, que exigem menor esforço. Sugerimos ao aluno que faça o mesmo, caso encontre muita dificuldade em executar o exercício sobre as primeiras casas. E a mão direita?
Durante esta segunda aula, ela permanecerá em repouso. E nosso conselho é que você a apóie na lateral superior do violão.



Acima, à direita:
No início do exercício nº 4, o indicador, depois de percutir com energia a primeira corda, permanece apoiado sobre ela, enquanto o médio se prepara para golpear a mesma corda sobre a casa seguinte.

Abaixo:
Num momento posterior do exercício nº 4, os primeiros dois dedos já percutiram a quarta corda, o anular prepara-se para tocá-la, enquanto o mínimo ainda está parado acima da terceira corda.





AS NOTAS DAS PRIMEIRAS QUATRO CASAS

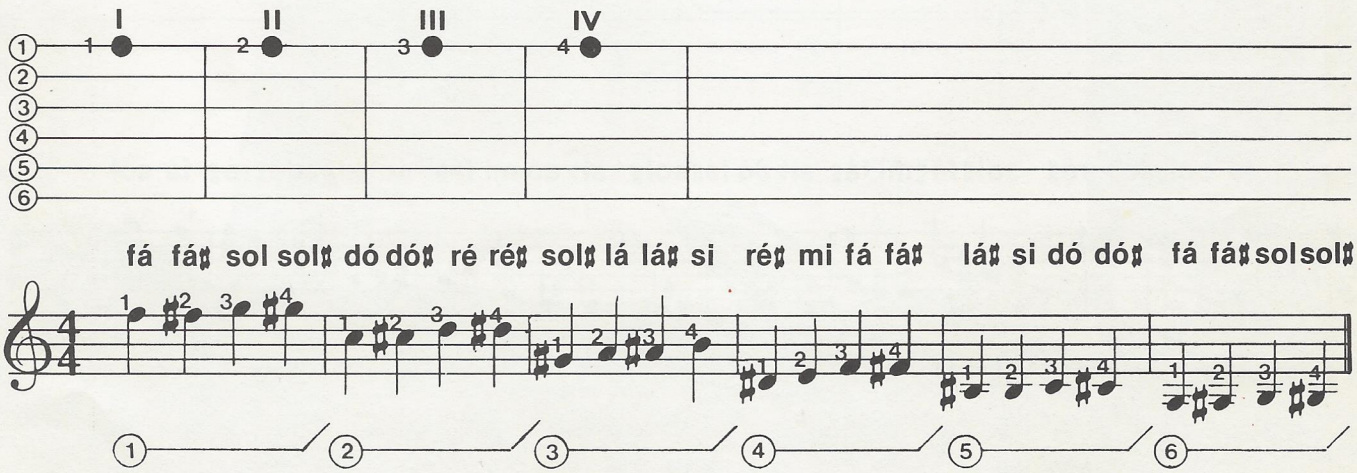
Eis as notas das primeiras quatro casas do violão. Mario Gangi aconselha que você mantenha este esquema à sua frente durante a execução dos exercícios: as notas ficarão gravadas em sua memória sem nenhum esforço. Você deve ter notado que, no pentagrama ao lado, a clave de sol (𝄞) está acompanhada da expressão em italiano "*8.ª bassa*". Isso significa que os sons produzidos pelas cordas do violão ressoam, na verdade, uma oitava abaixo do que indica o pentagrama.

VIOLÃO

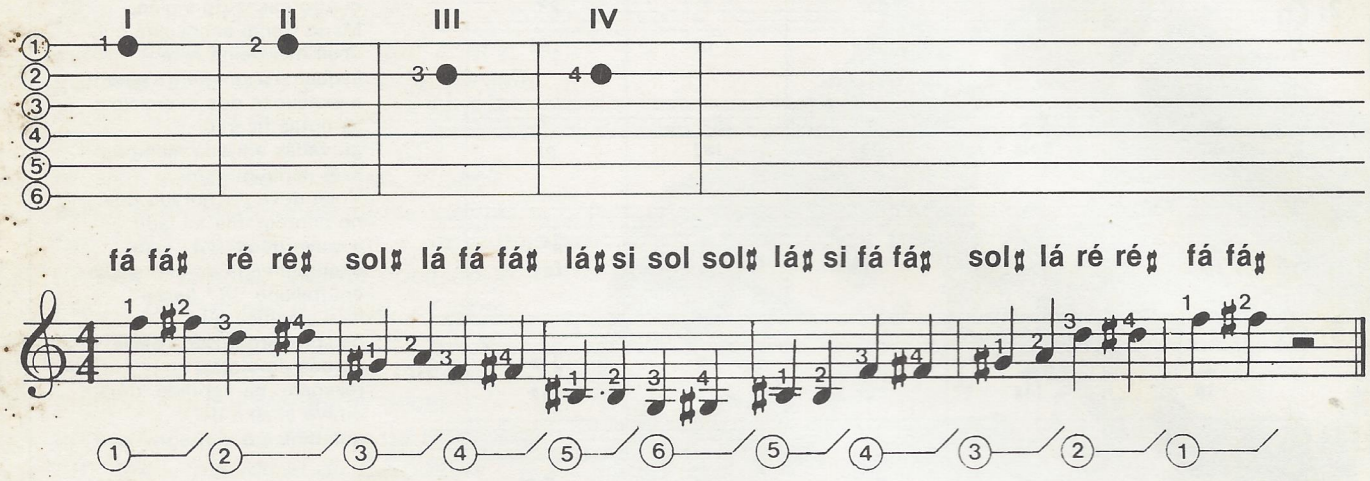
exercícios

Mario Gangi

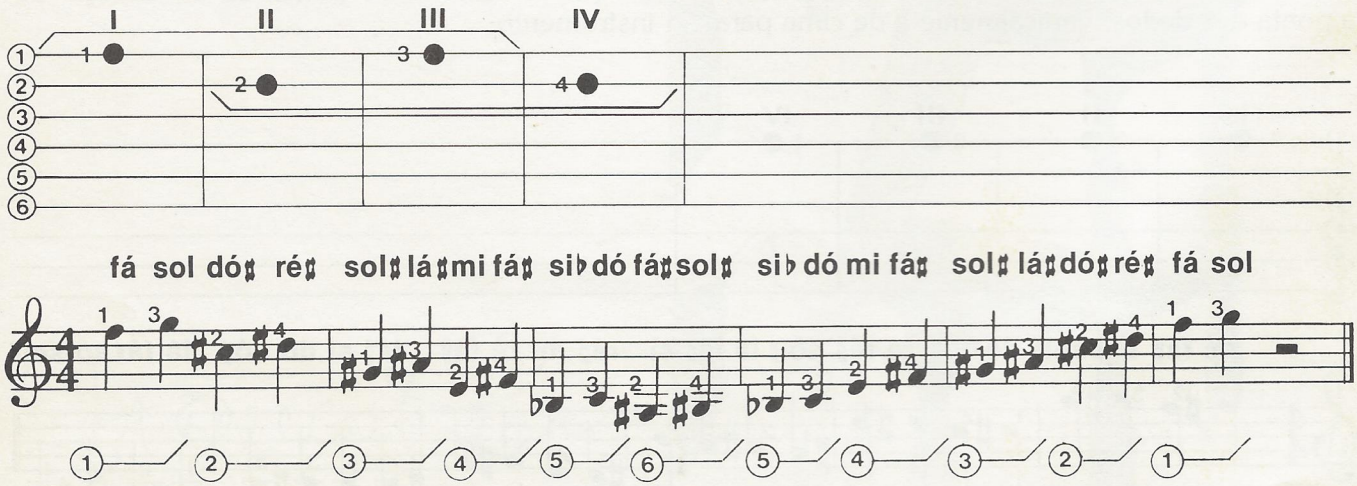
4 O exercício está claramente ilustrado no cassete. De qualquer forma, a seqüência é esta: indicador, médio, anular e mínimo percutem a primeira corda, sucessivamente sobre a primeira, segunda, terceira e quarta casas. Passa-se, então, para a segunda corda, e assim por diante. Atenção: as cordas devem ser percutidas com a ponta dos dedos, verticalmente e de cima para baixo. O dedo, depois de ter percutido a corda, deve permanecer apoiado sobre ela. Se este exercício parecer muito difícil no início, tente executá-lo sobre as casas centrais, que requerem menor abertura dos dedos. Mas, à medida que você for se familiarizando com ele, desloque os dedos em direção a casas mais próximas da cabeça do instrumento.



5 A mão direita continua em descanso. Este exercício prevê a percussão de cordas alternadas. Eis a ordem: indicador e médio, sucessivamente, sobre a primeira corda (primeira e segunda casas), anular e mínimo sobre a segunda (terceira e quarta casas). Em seguida, indicador e médio sobre a terceira corda, anular e mínimo sobre a quarta, e assim por diante, até a sexta. Ao final, o exercício deve ser retomado em sentido contrário.

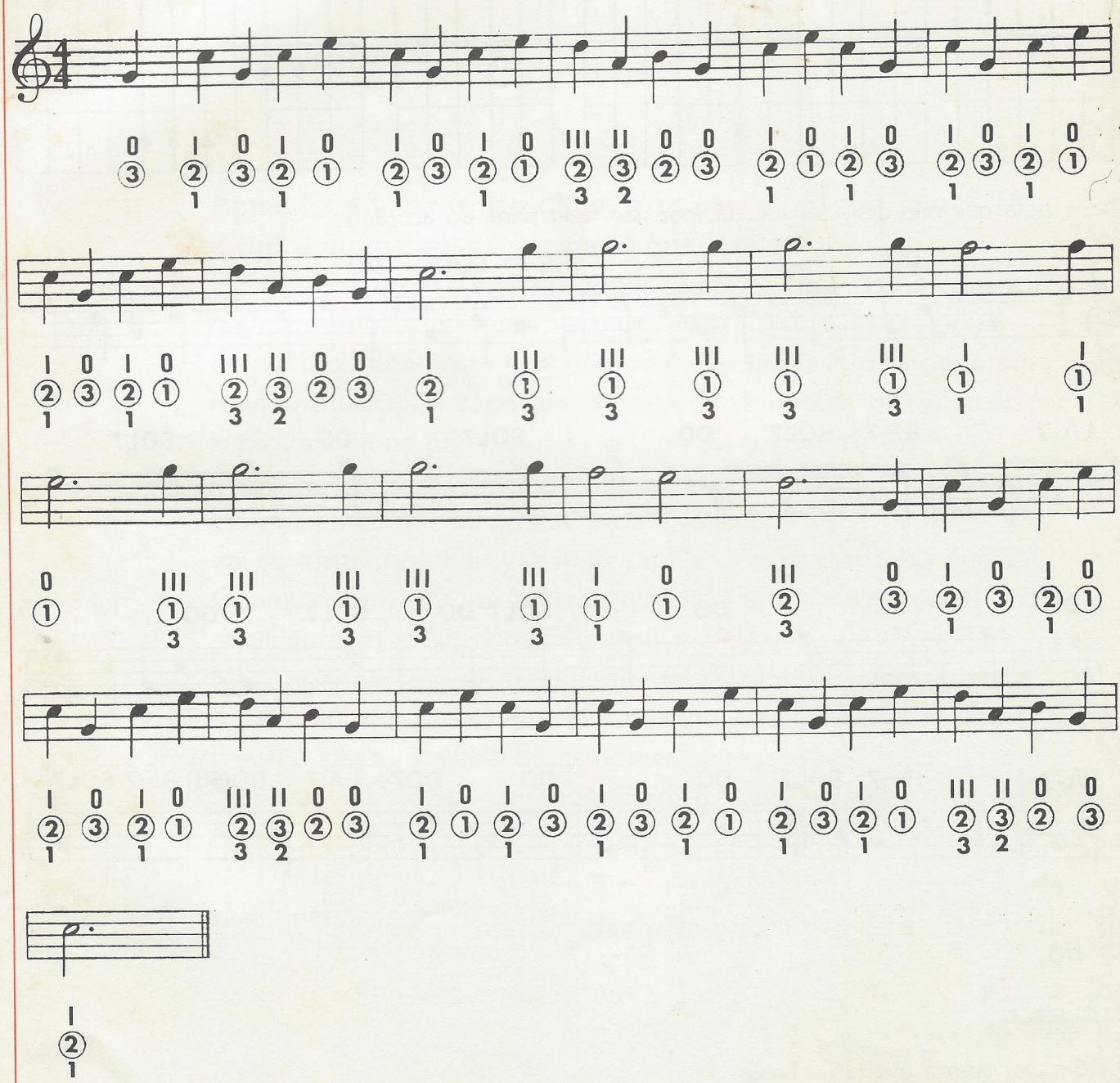


6 Mais um exercício para a mão esquerda. Só que, desta vez, alternam-se não apenas as cordas, mas também as casas. E muda, ainda, a sucessão dos dedos. Assim: o indicador percute a primeira corda na primeira casa; o anular percute a mesma corda, só que na terceira casa; o médio percute a segunda corda na segunda casa; e o mínimo percute também a segunda corda, mas na quarta casa. O mesmo deve ser feito com a terceira e quarta cordas, e com a quinta e sexta. Depois, execute o exercício em sentido contrário, da sexta até a primeira corda. E não se esqueça de manter sempre sobre as cordas os dedos que já atuaram.



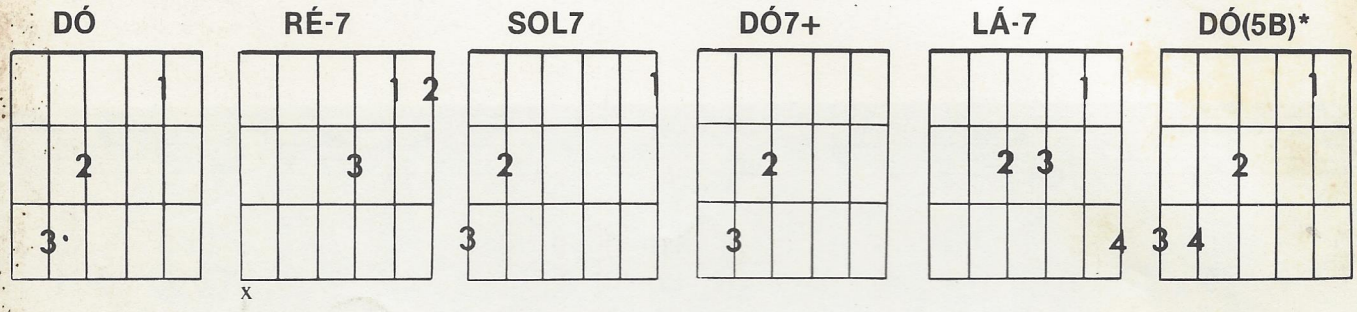
Sonatina nº 1

Para que você possa se exercitar de forma mais agradável, Mario Gangi compôs esta *Sonatina*. Experimente tocar sua linha melódica seguindo o acompanhamento gravado no cassete. Como nem todos sabem ler notas, foram colocados, abaixo do pentagrama e sempre nesta ordem, os números que indicam a casa a ser pressionada, a corda em questão e o dedo da mão esquerda que deve ser utilizado. Note que, aqui também, os números dos dedos são sempre iguais aos das casas.

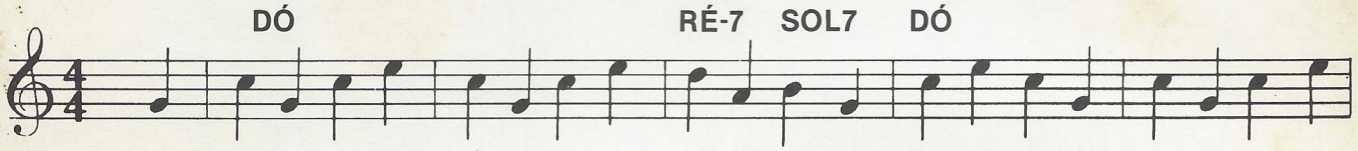


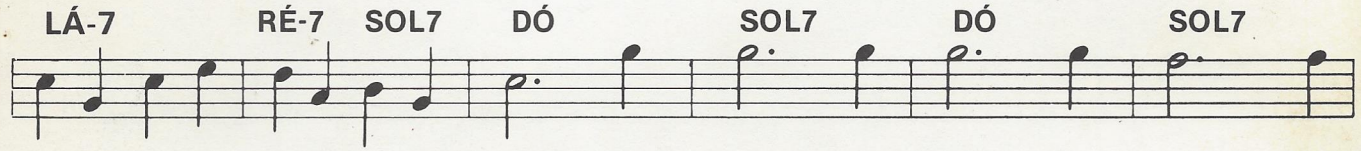
os acordes da Sonatina nº 1

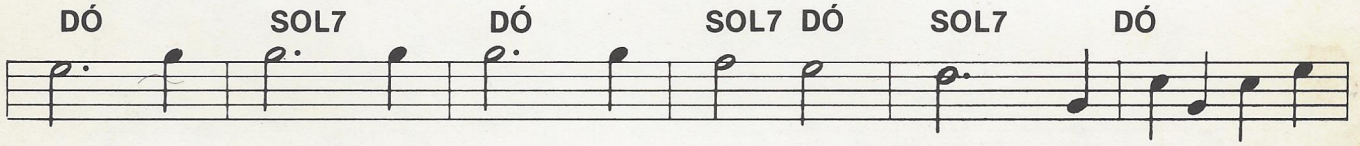
Aqui está a harmonia da *Sonatina* de Mario Gangi, que pode ser tocada com um movimento do polegar, de cima para baixo, acompanhando a melodia executada por Cerri no cassete. Lembramos que, nos esquemas dos acordes, as cordas estão na posição vertical, os trastos na horizontal e os números indicam os dedos que devem ser utilizados.

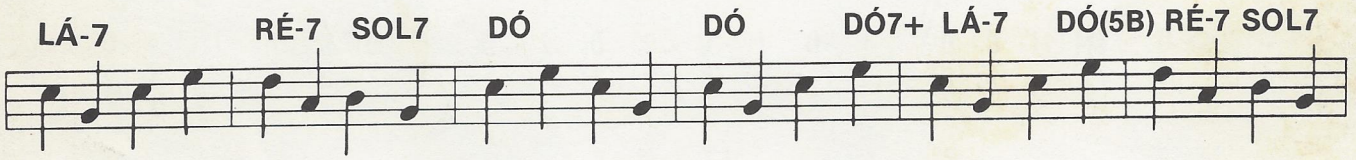


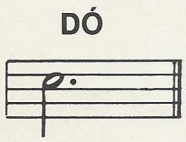
(x = nota que não deve ser tocada, por não fazer parte do acorde.)





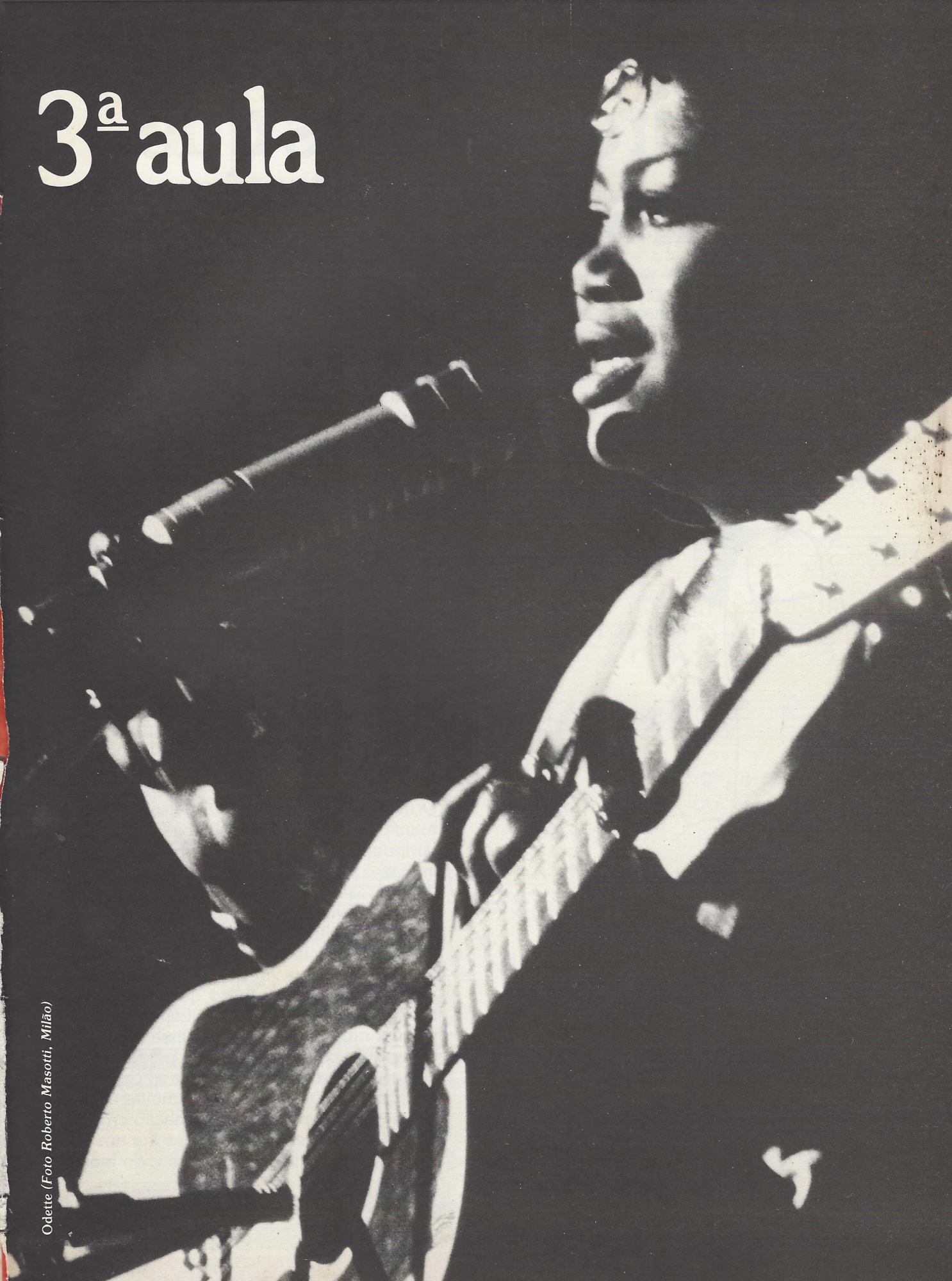






* Dó maior com a quinta no baixo.

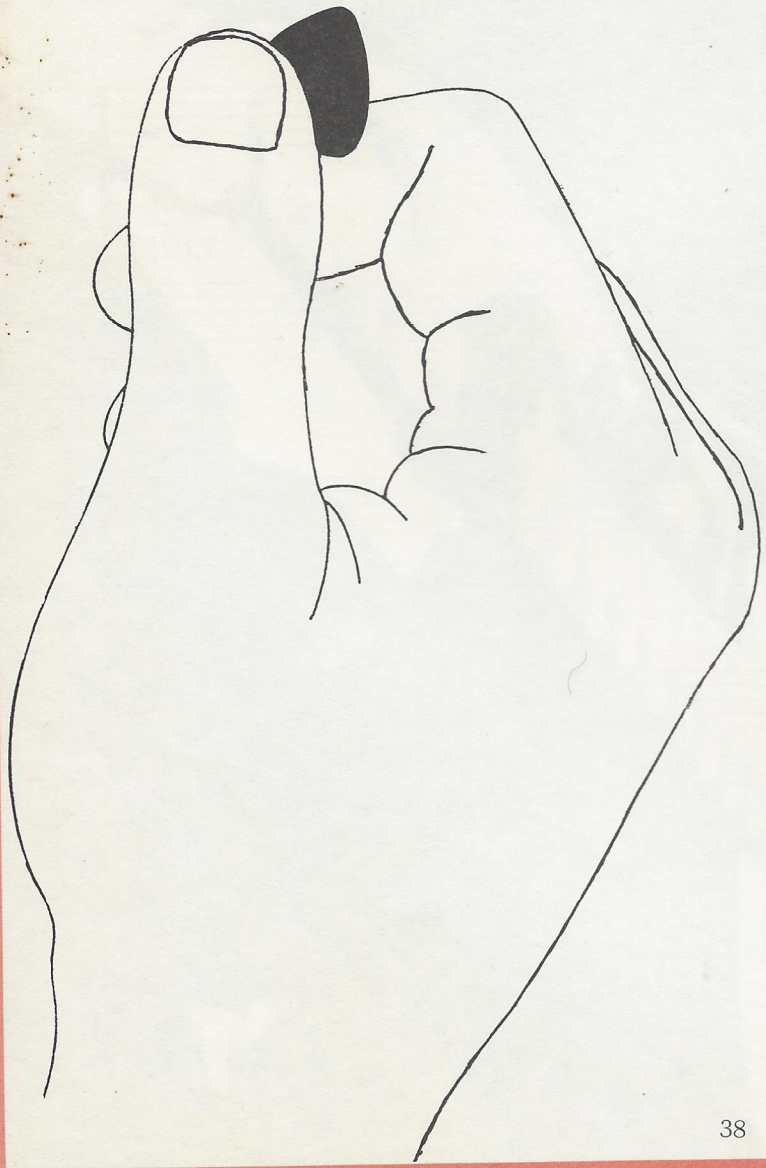
3ª aula



Odette (*Foto Roberto Masotti, Milão*)

mão direita: erros que devem ser evitados

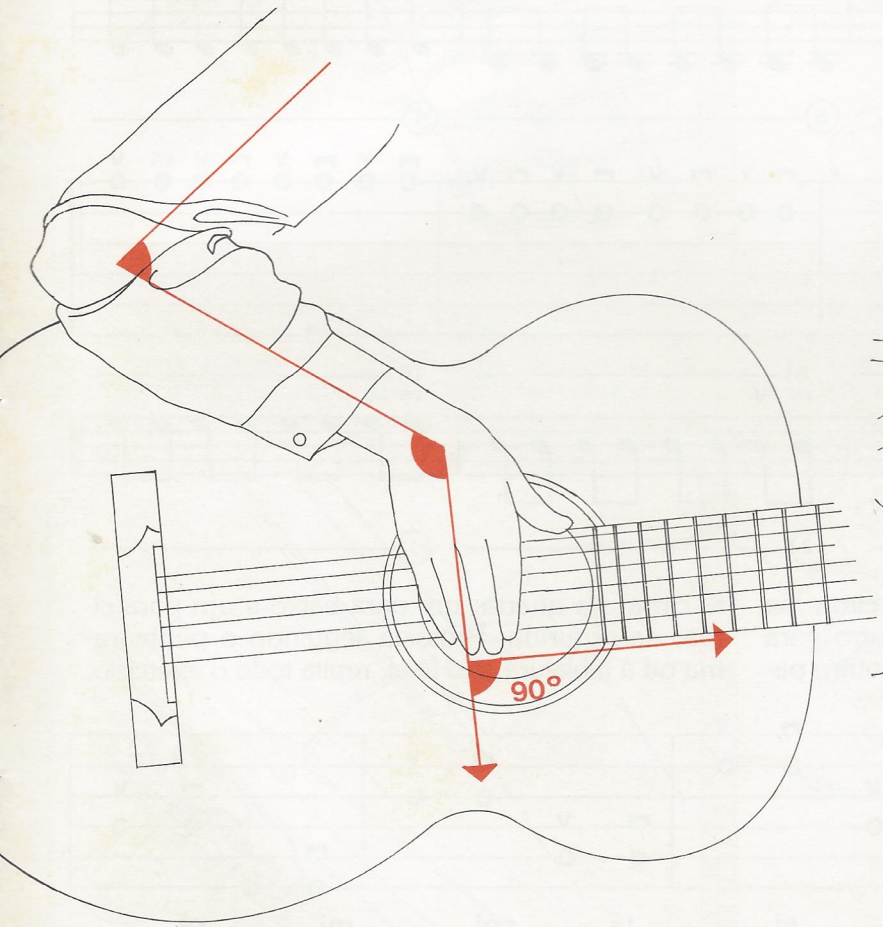
É necessário tempo para habituar-se ao manuseio da palheta. Tem-se sempre a sensação de que ela nos escapa dos dedos. E, fatalmente, somos levados a apertá-la o mais possível, o que resulta na produção de sons vagos, pouco homogêneos, com um timbre horrível, somados a um excessivo "ruído da palheta", sem contar o cansaço do braço e até mesmo algumas cãibras.



Portanto, observe o desenho para verificar se você está segurando direito a palheta. A mão deve estar solta, com os dedos levemente dobrados. O polegar deve ficar reto, e sua parte interna pressiona a primeira articulação do indicador: entre os dois fica a palheta, que, devido à ampla superfície de contato, permanecerá no lugar certo, sem que seja preciso fazer muita pressão. Se o polegar estiver dobrado, a palheta tenderá a escapar dos dedos, pois a ponta do polegar não será suficiente para segurá-la. O mesmo inconveniente se dará quando o indicador estiver por demais dobrado e a palheta se encontrar sob a articulação do polegar. Quando em posição correta, deve-se evitar apertá-la, mesmo que seja em detrimento do volume sonoro. No início, é mais importante controlar a fluência das palhetadas para baixo e para cima, que depende basicamente da leveza da mão.

O movimento origina-se do pulso, que deve manter-se sempre solto. Nunca vem dos dedos, tampouco do braço, que permanecerá imóvel e relaxado. Controle a angulação da palheta, que deve ficar paralela às cordas, a fim de evitar o ruído da própria palheta e perda de volume sonoro; ela também deve ficar perpendicular ao tampo harmônico, para que se obtenha a mesma sonoridade, quer o movimento seja para baixo, quer seja para cima. E não ceda à tentação de utilizar uma palheta muito maleável, pois esse tipo produz um som fraco, ruído áspero e perda de volume sonoro. Se ao dedilhar as cordas você tira sons opacos e imprecisos, muitas vezes isso se deve a uma inclinação errada dos dedos em relação às cordas e a um excessivo enrijecimento da mão e do braço.

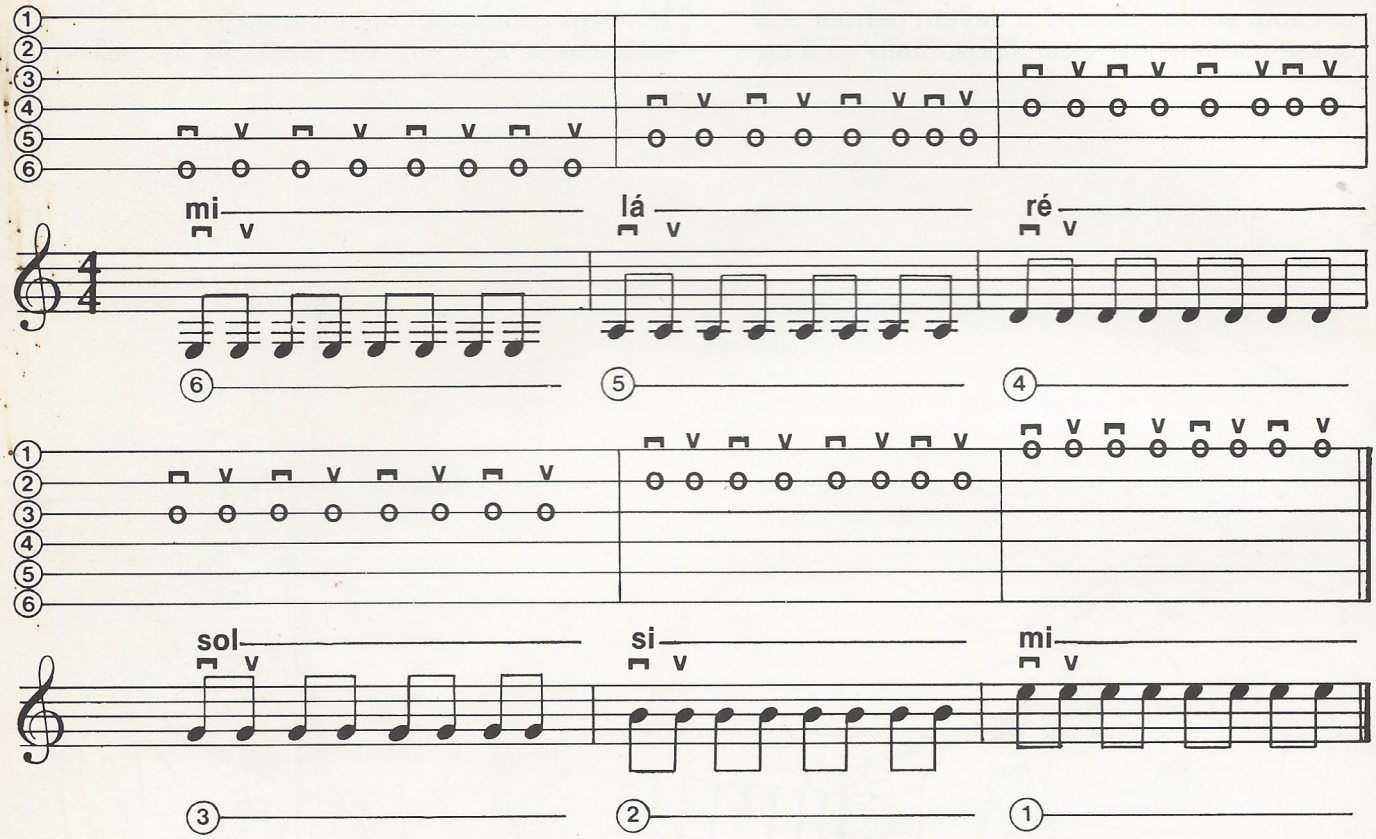
Apóie o cotovelo na junção do tampo harmônico com a faixa lateral do instrumento e relaxe. A mão deve ficar paralela ao cavalete; o pulso se dobrará levemente para a direita, permanecendo solto, de forma que os dedos se voltem para baixo e não para a esquerda; caso contrário, as cordas, tocadas obliquamente, produziriam um som surdo. Os dedos devem permanecer quase inteiramente estendidos, tanto ao tocar as cordas agudas como as graves: o pulso é que se movimentará para cima ou para baixo e os dedos não devem dobrar-se em demasia. Isso resultaria em aspereza do som. Para se obter maior brilho sonoro, as unhas da mão direita, ao contrário das da esquerda, não devem ser rentes (nem excessivamente longas). Unhas mal lixadas também constituem um inconveniente, pois elas se agarram com facilidade às cordas.



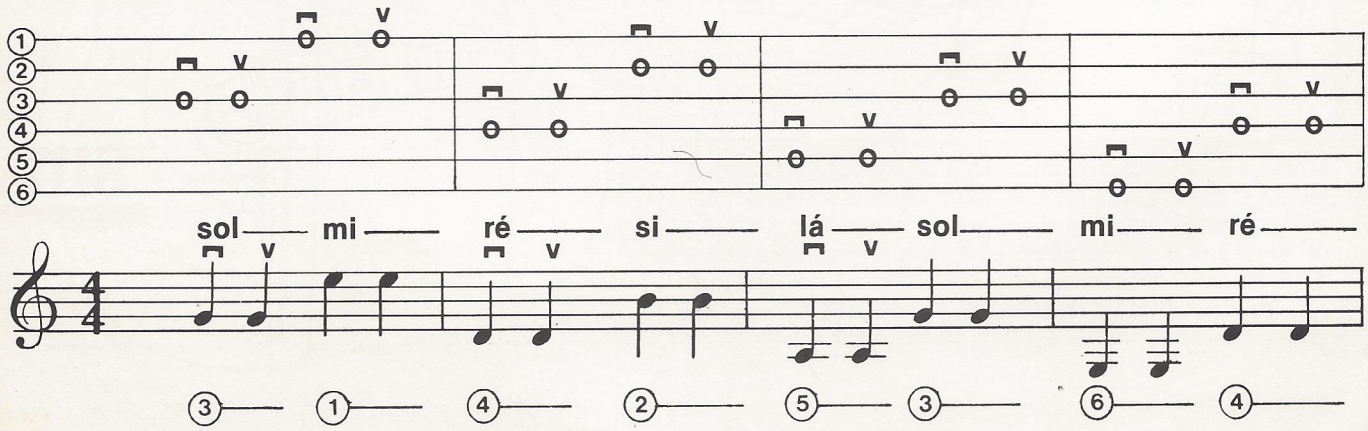
exercícios

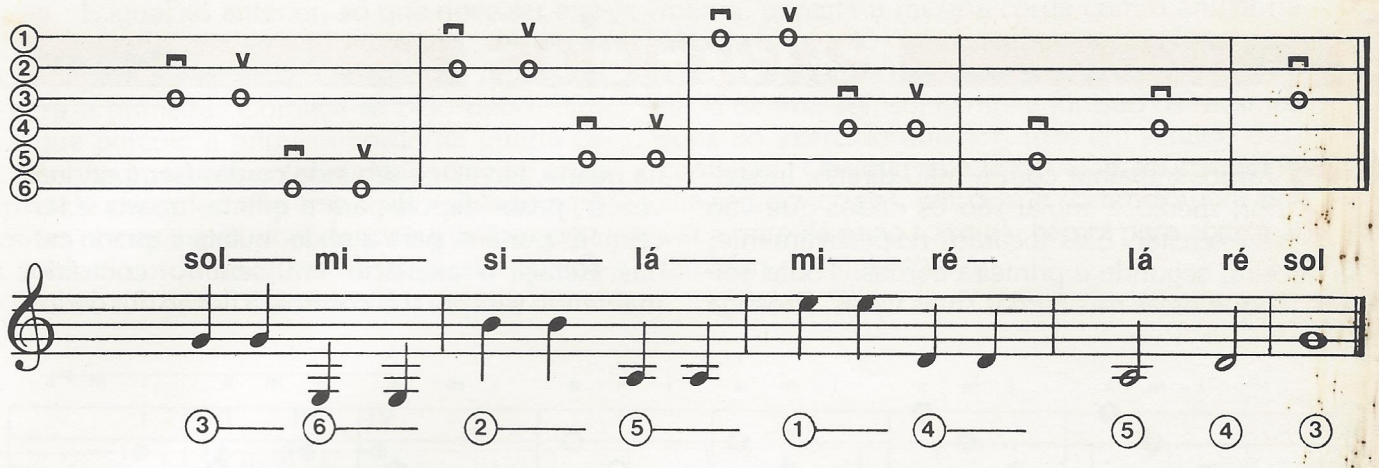
Franco Cerri

7 Continuemos com nossos movimentos para baixo e para cima. Só que, desta vez, eles serão mais rápidos. Afinal, você não quer ser um bom guitarrista? Então, vamos lá! A palheta deve tornar-se cada vez mais ágil e o objetivo deste exercício é exatamente esse. Por isso, recorri aqui a notas de menor duração. Comece pela sexta corda e prossiga até a primeira. Oriente-se sempre pela minha guitarra. E lembre-se de não apoiar a mão ou o dedo mínimo sobre a caixa do instrumento. Repetir várias vezes o exercício, ida e volta.

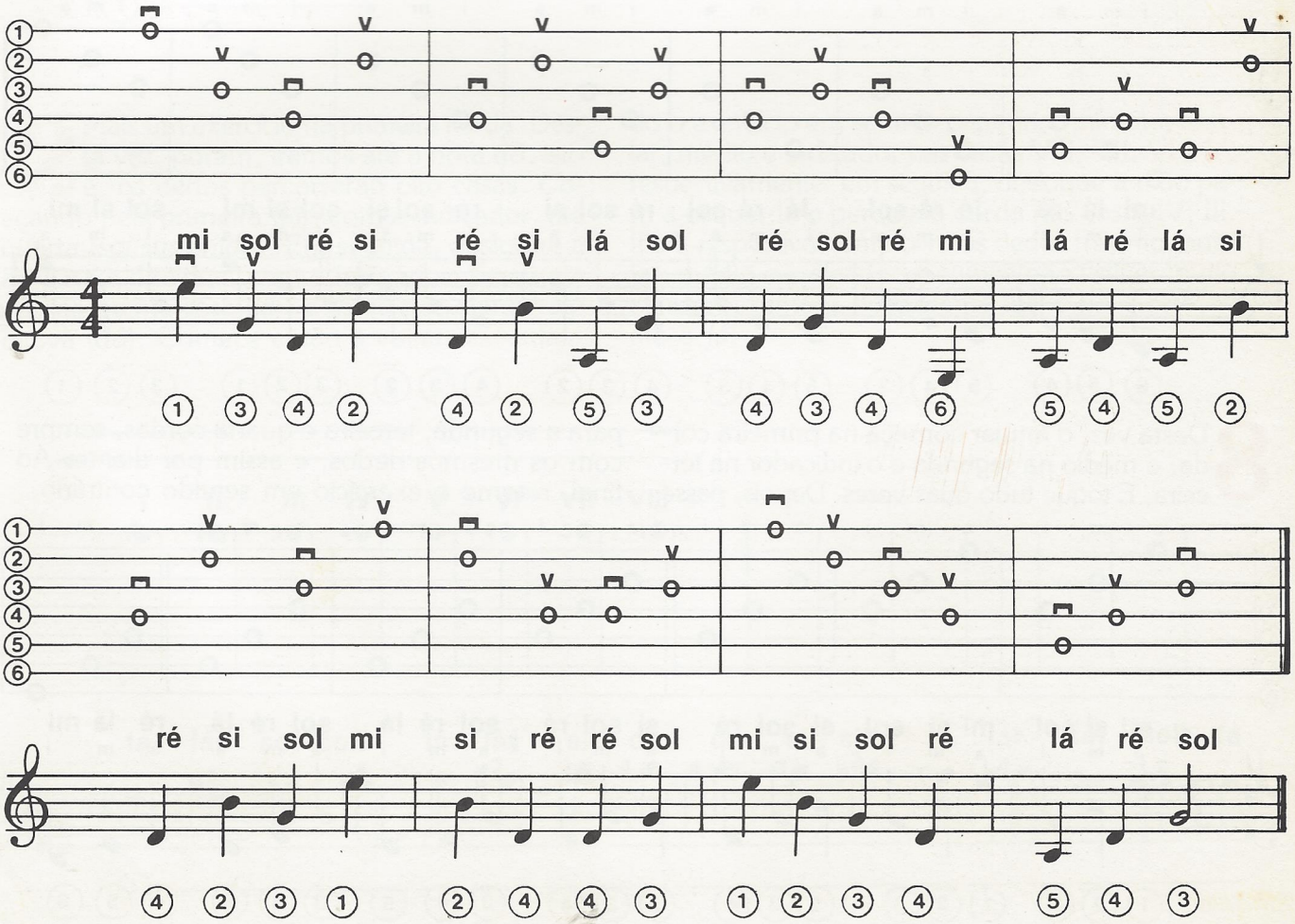


8 Um toque para baixo e outro para cima, na terceira corda; um para baixo e outro para cima, na primeira; um para baixo e outro para cima, na quarta; um para baixo e um para cima, na segunda. Prossiga seguindo o pentagrama ou a tablatura. Ao final, repita todo o exercício.





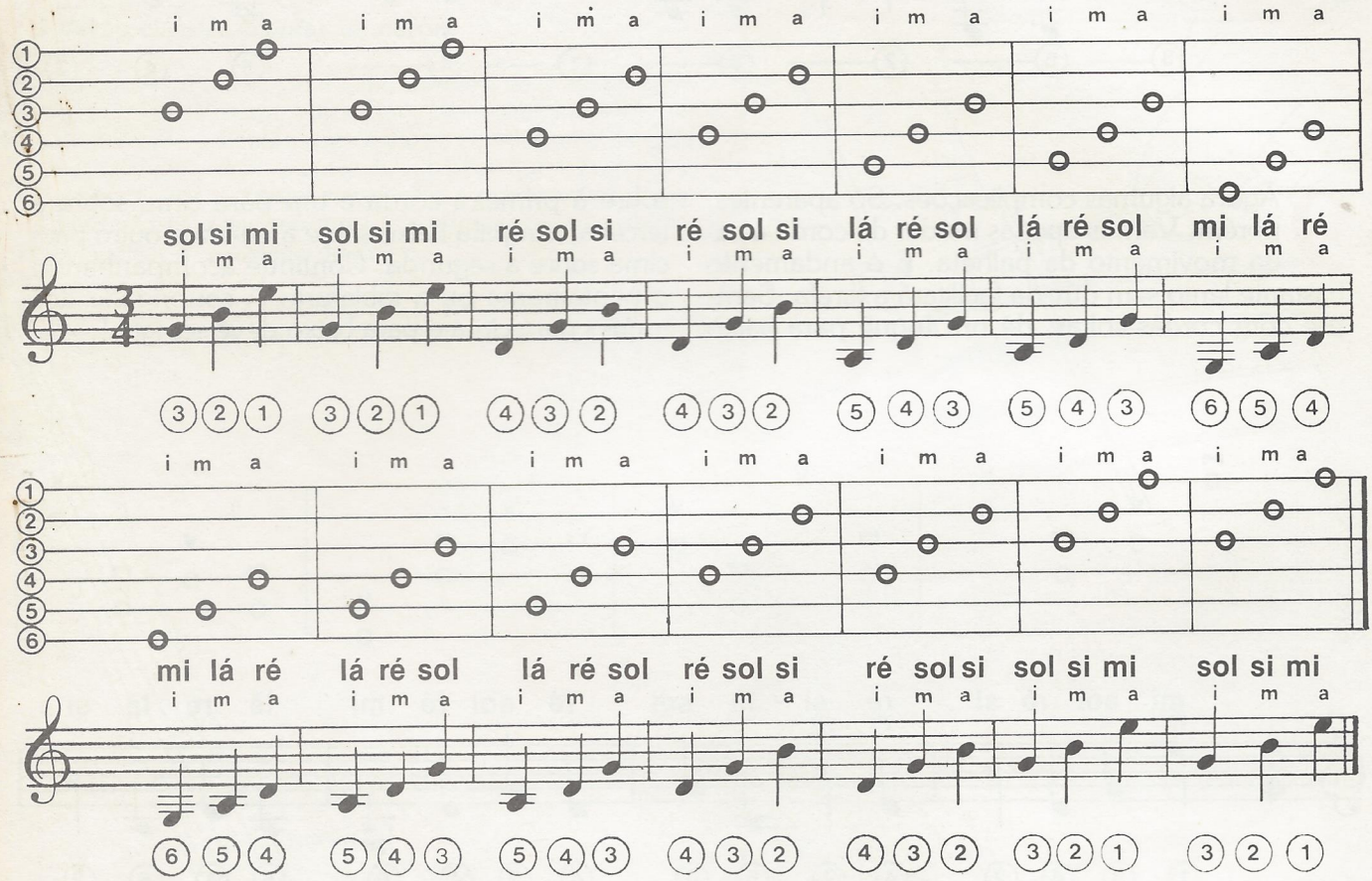
9 Agora algumas complicações. Só aparentes, porém. Vamos apenas mudar de corda a cada movimento da palheta. E o andamento bastante lento sem dúvida facilitará a tarefa. Sempre com cordas soltas, dê um toque para baixo sobre a primeira corda e um para cima sobre a terceira; um para baixo sobre a quarta e outro para cima sobre a segunda. Continue acompanhando o pentagrama ou a tablatura. A sonoridade dos toques para cima e para baixo deve ser igual.



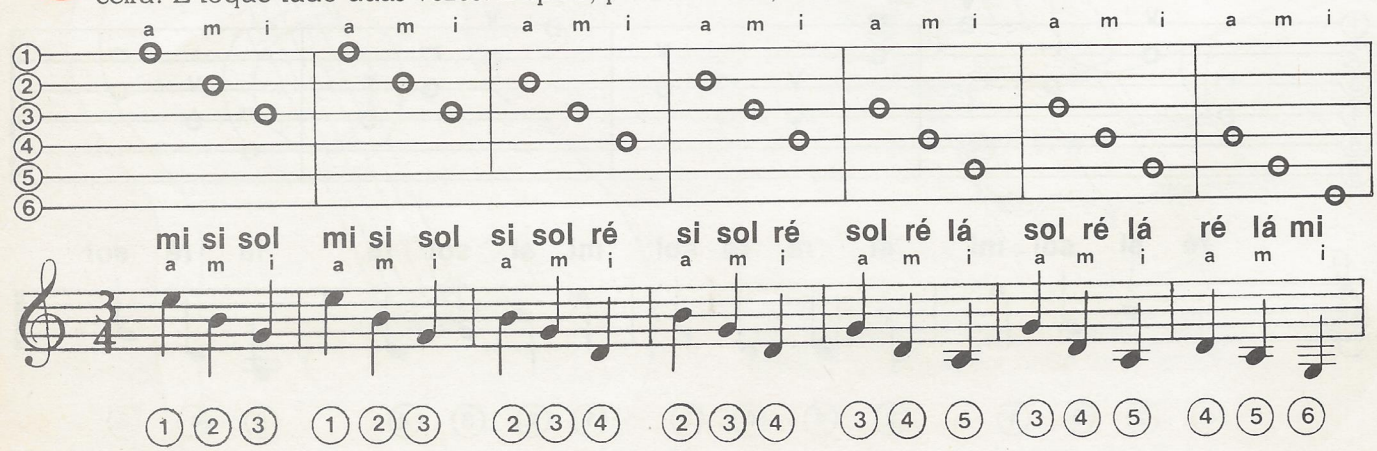
exercícios

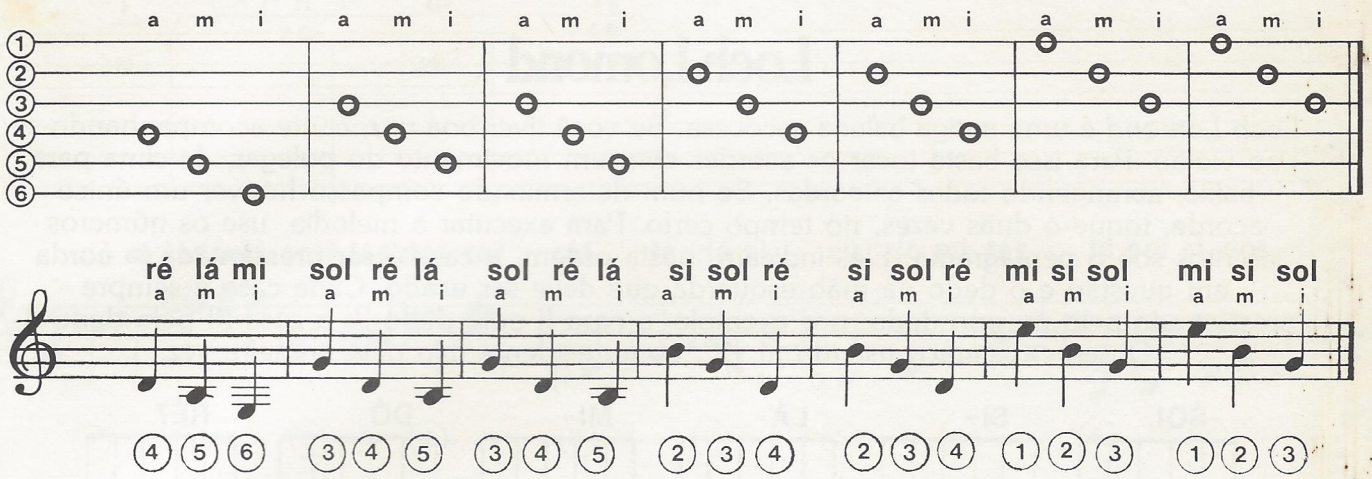
Mario Gangi

7 Vamos trabalhar com a mão direita. Indicador, médio e anular são os dedos que vão se exercitar. Eles tocarão, respectivamente, a terceira, segunda e primeira cordas. Todas soltas. Toque essas três cordas duas vezes. Prossiga na quarta, terceira e segunda cordas (sempre duas vezes); passe depois para a quinta, quarta e terceira. E, por fim, para a sexta, quinta e quarta cordas. Refaça o exercício em sentido contrário, mantendo sempre sob controle a flexão dos dedos.

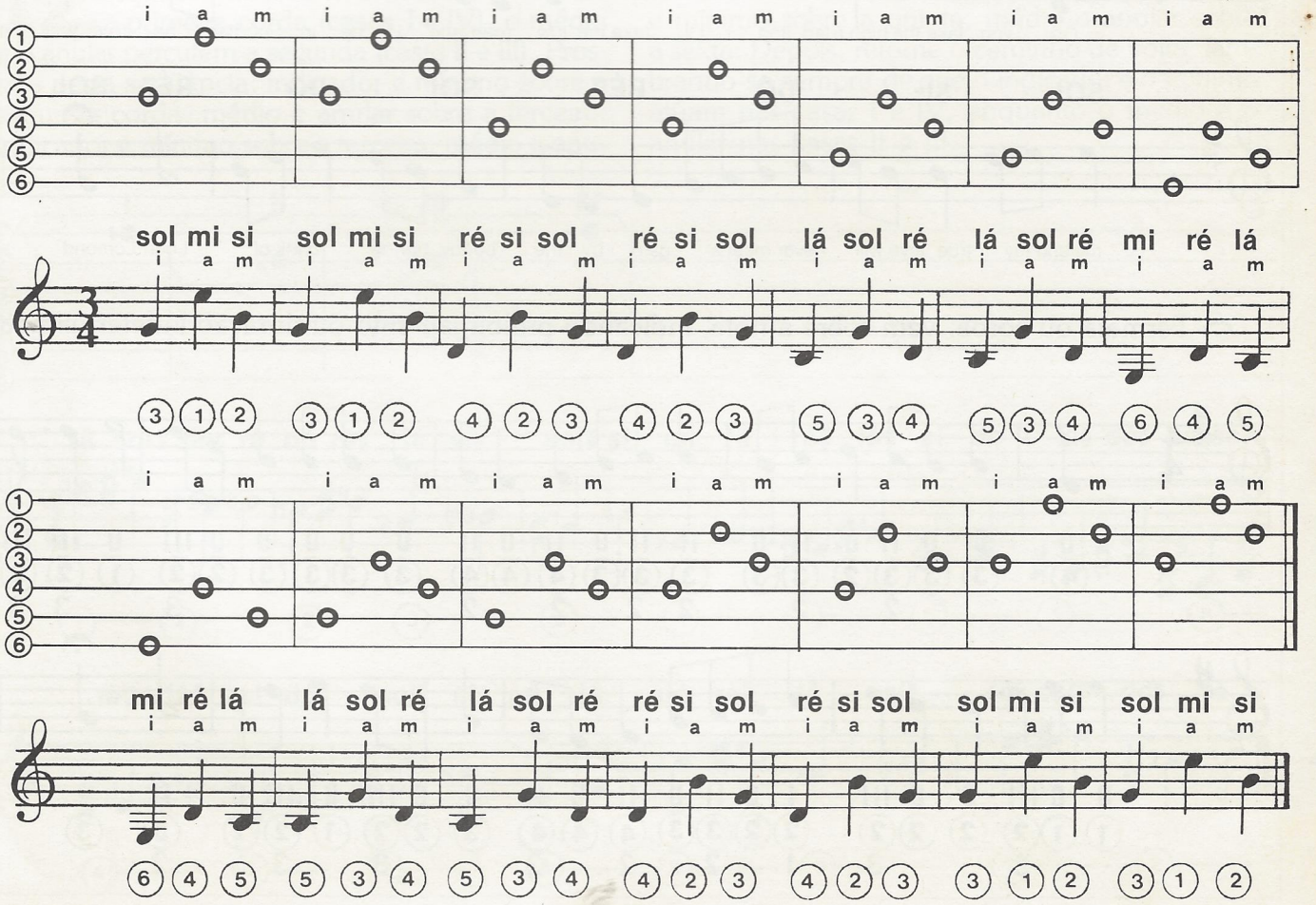


8 Desta vez, o anular começa na primeira corda, o médio na segunda e o indicador na terceira. E toque tudo duas vezes. Depois, passe para a segunda, terceira e quarta cordas, sempre com os mesmos dedos, e assim por diante. Ao final, retome o exercício em sentido contrário.



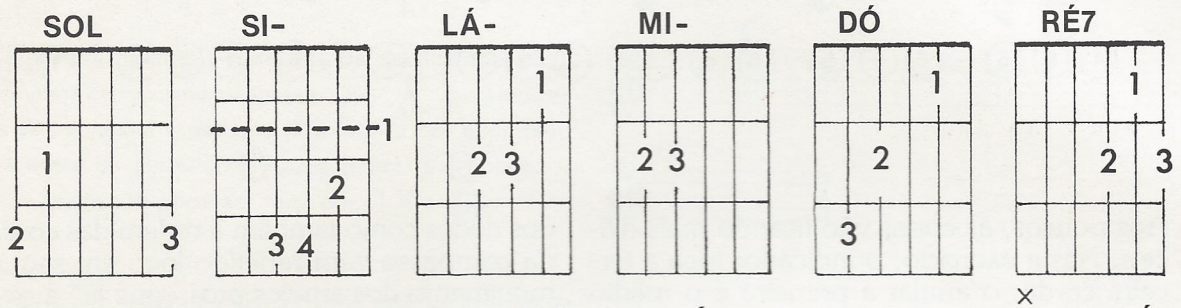


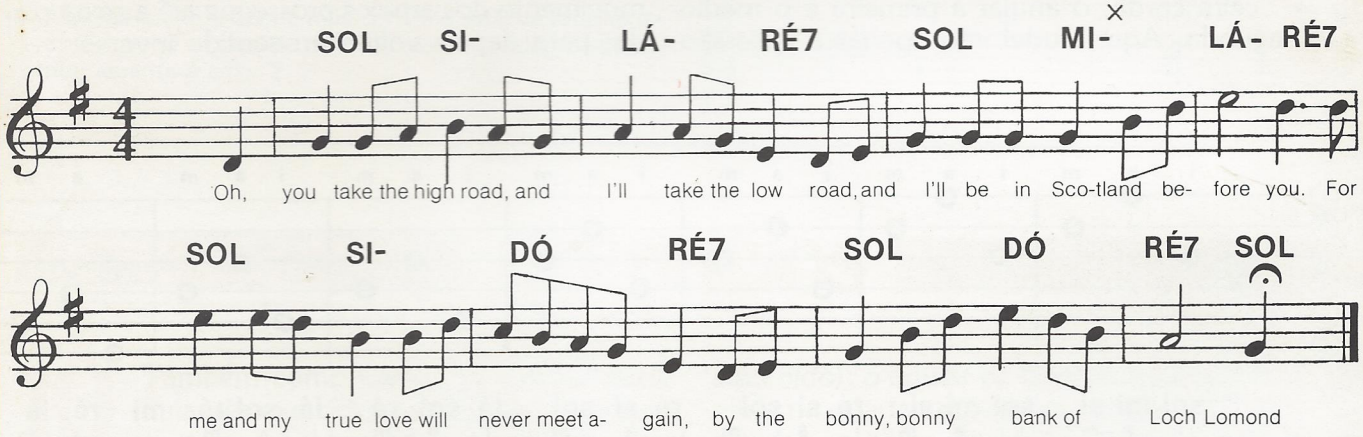
9 Aos poucos, as coisas vão ficando mais difíceis. Neste exercício, o indicador toca a terceira corda, o anular a primeira e o médio a segunda. Aqui mudei não apenas a sucessão dos dedos como também a ordem das cordas. Cada compasso vem repetido logo em seguida e o movimento dos arpejos prossegue até a sexta corda, para depois voltar em sentido inverso.



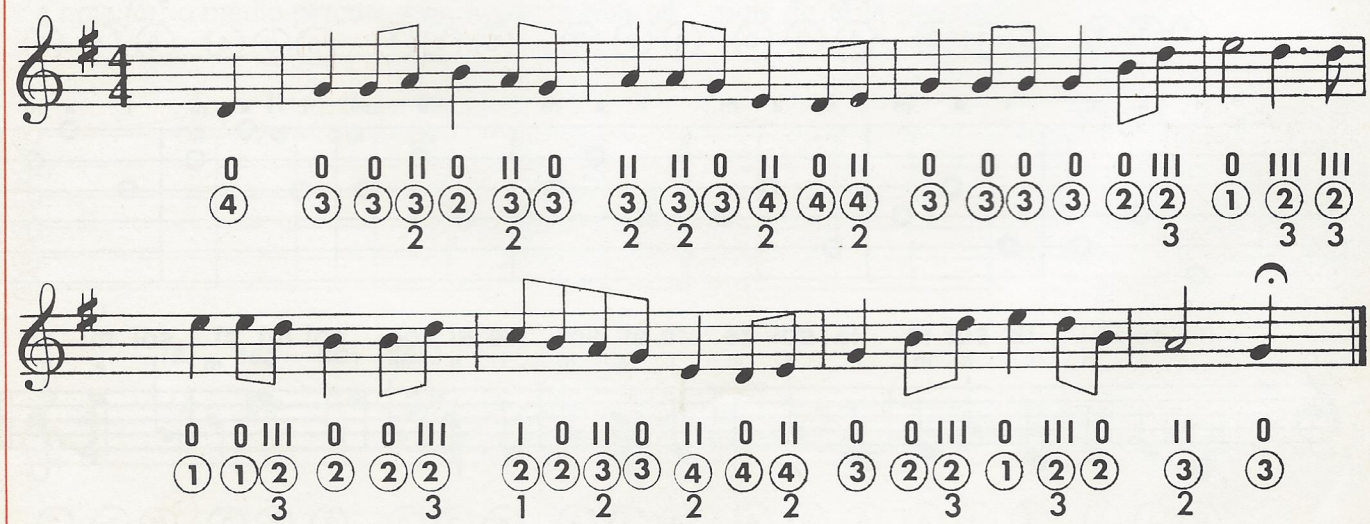
Loch Lomond

Loch Lomond é uma antiga balada escocesa. Se você tiver boa voz, cante acompanhando-se ao violão. Para isso basta tocar os acordes com um movimento do polegar, de cima para baixo, abrangendo todas as cordas. Se num determinado compasso houver um único acorde, toque-o duas vezes, no tempo certo. Para executar a melodia, use os números escritos sob o pentagrama. Eles indicam, nesta ordem, a casa a ser pressionada, a corda em questão e o dedo da mão esquerda que deve ser usado. Cada casa é sempre pressionada pelo mesmo dedo: por exemplo, a casa II pelo dedo 2; a casa III pelo dedo 3. Observe: estamos usando *fá* ♯ como acidente fixo pela primeira vez.





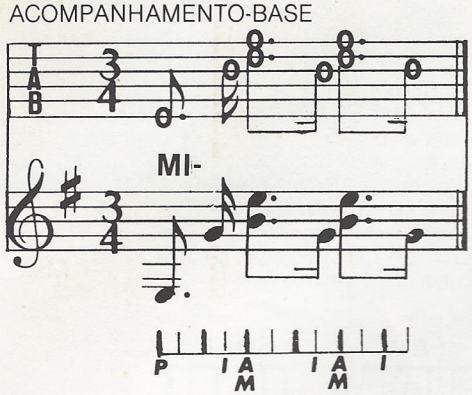
𝄐 Fermata ou coroa: vem sobre a nota, indicando prolongamento ou duração indeterminada.



HOUSE OF THE RISING SUN

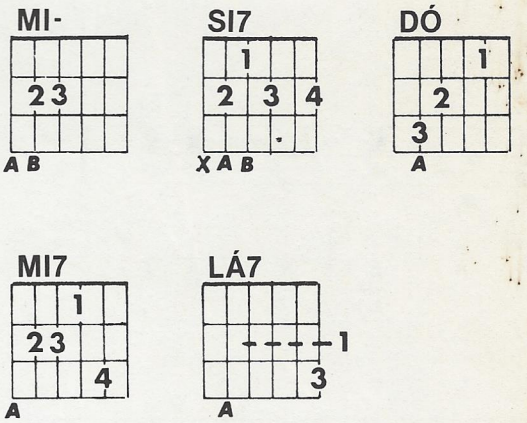
Canção tradicional

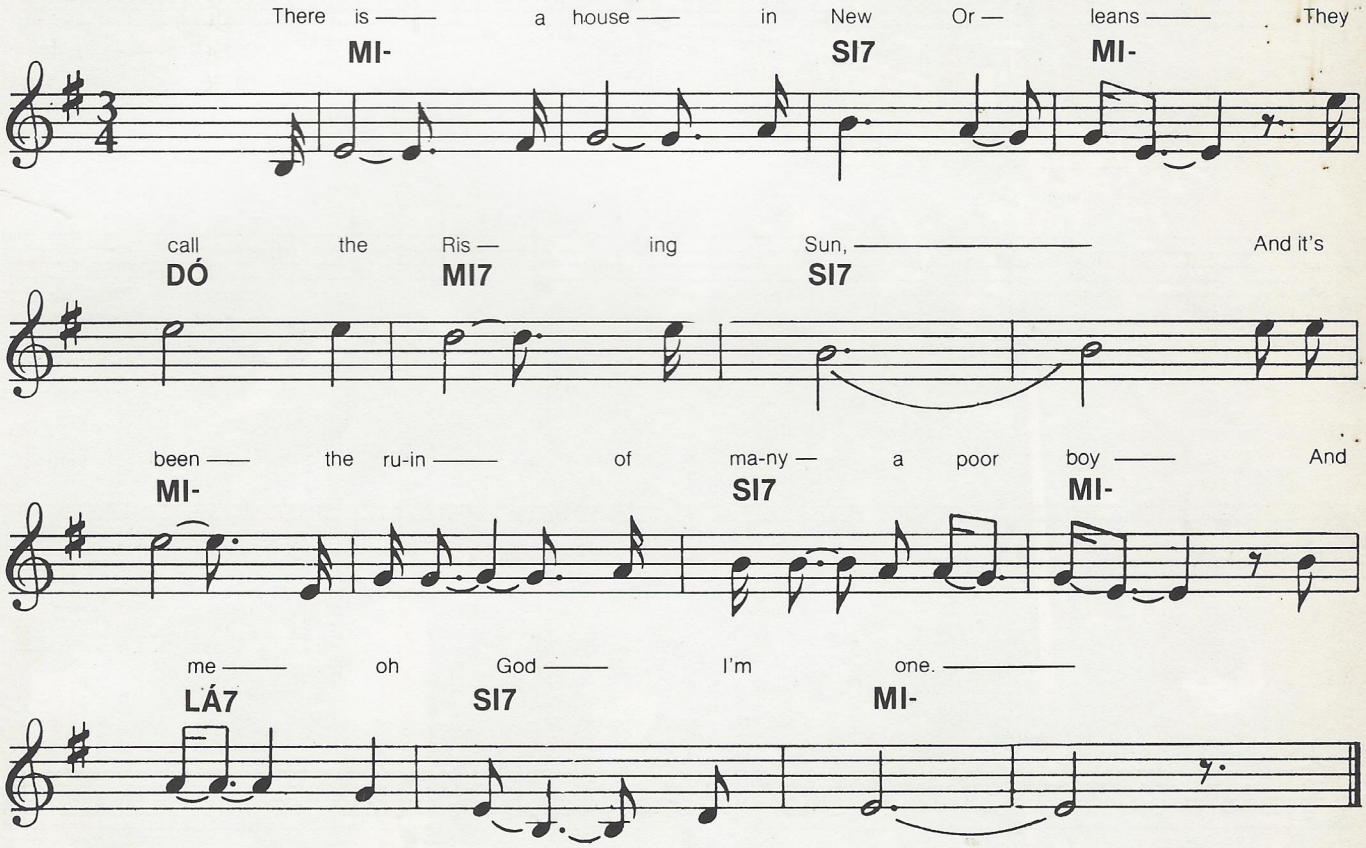
ACOMPANHAMENTO-BASE



— o polegar toca o baixo A;
— o indicador toca a terceira corda;
— o médio toca a segunda corda
e o anular, a primeira, simultaneamente;
— o indicador toca a terceira corda;
— o médio toca a segunda corda
e o anular, a primeira, simultaneamente;
— o indicador toca a terceira corda.

Quando um acorde é repetido, aconselha-se alternar o baixo A com um outro — o B, por exemplo.
E muita atenção ao ritmo: nem todas as notas do acompanhamento têm o mesmo valor.





If I had listened to what my mother said,
I'd have been at home today.
But I was young and foolish, oh God,
Let rambler lead me astray.

Go tell my baby sister,
Don't do what I have done,
But shun that house in New Orleans,
They call the Rising Sun.

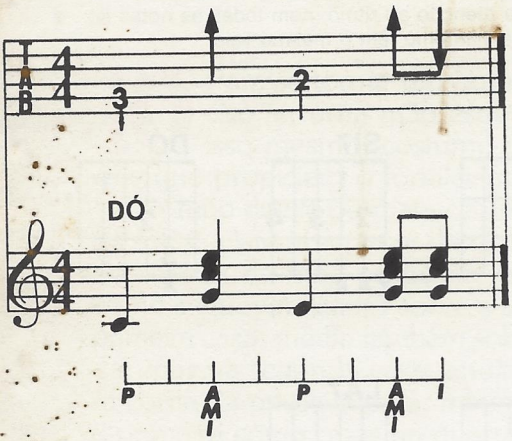
I'm goin'back to New Orleans,
My race is almost run,
I'm goin'back to spend my life
Beneath that Rising Sun.

Transcrições e notas de Claudia Gallone

EAST VIRGINIA

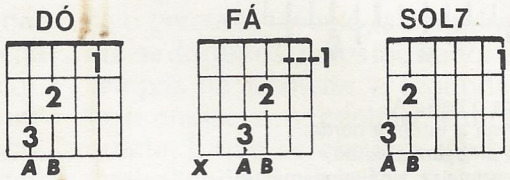
Canção tradicional

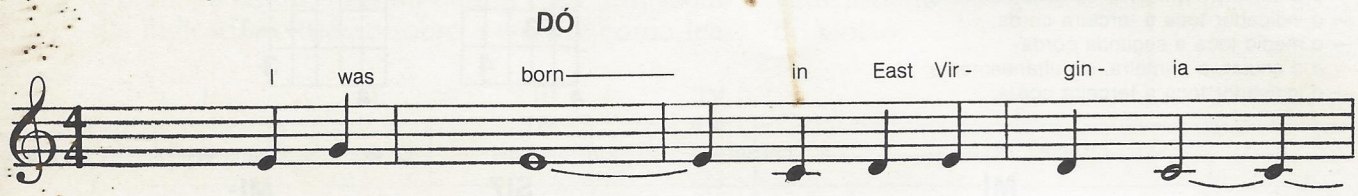
ACOMPANHAMENTO-BASE

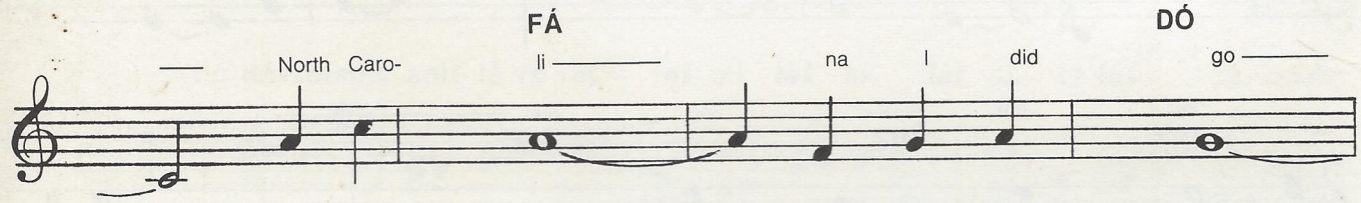


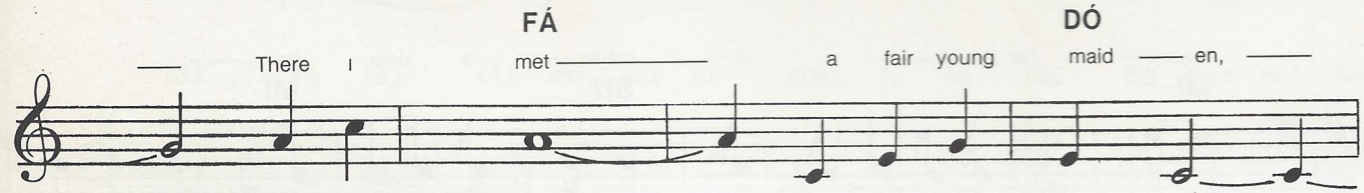
— o polegar toca o baixo A;
— os dedos I, M, A executam um movimento para **baixo;**
— o polegar toca o baixo B;
— os dedos executam um movimento para **baixo;**
— o indicador executa um movimento para **cima.**

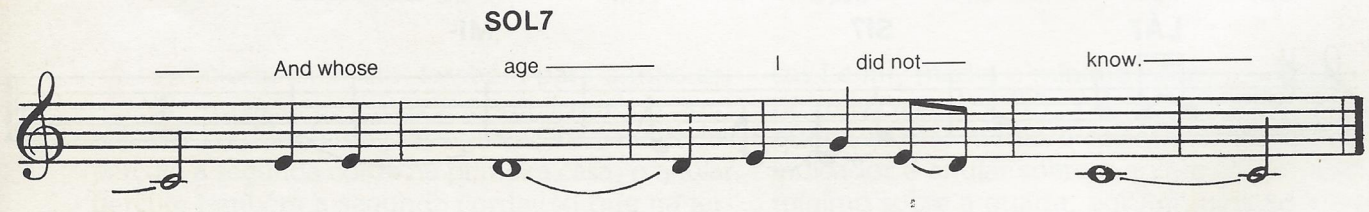
Para se executar este acompanhamento em estilo Carter, deve-se usar uma dedeira para o polegar, embora também possa ser tocado com uma palheta.











Her hair was dark in color,
Her cheeks were a rosy red,
Upon her breast she wore white lilies,
Where I longed to lay my head.

So, I don't want your greenback dollar,
I don't want your silver chain,
All I want is your love, darling,
Won't you take me back again.

I'd rather be in some dark holler,
Where the sun would never shine
Than for you to be another man's darlin'
And to know you'll never be mine.

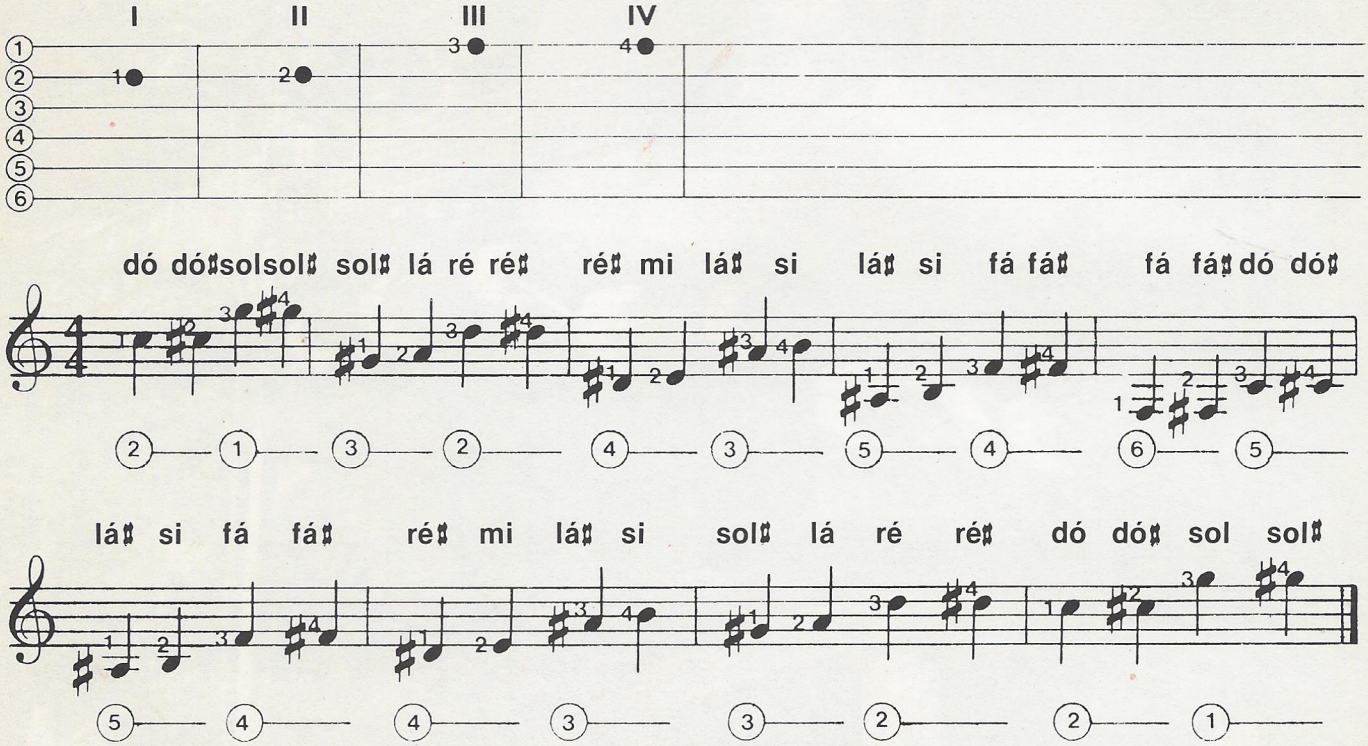
4ª aula

Larry Gatlin *(Foto de Francesco Cito/Grazia Neri)*

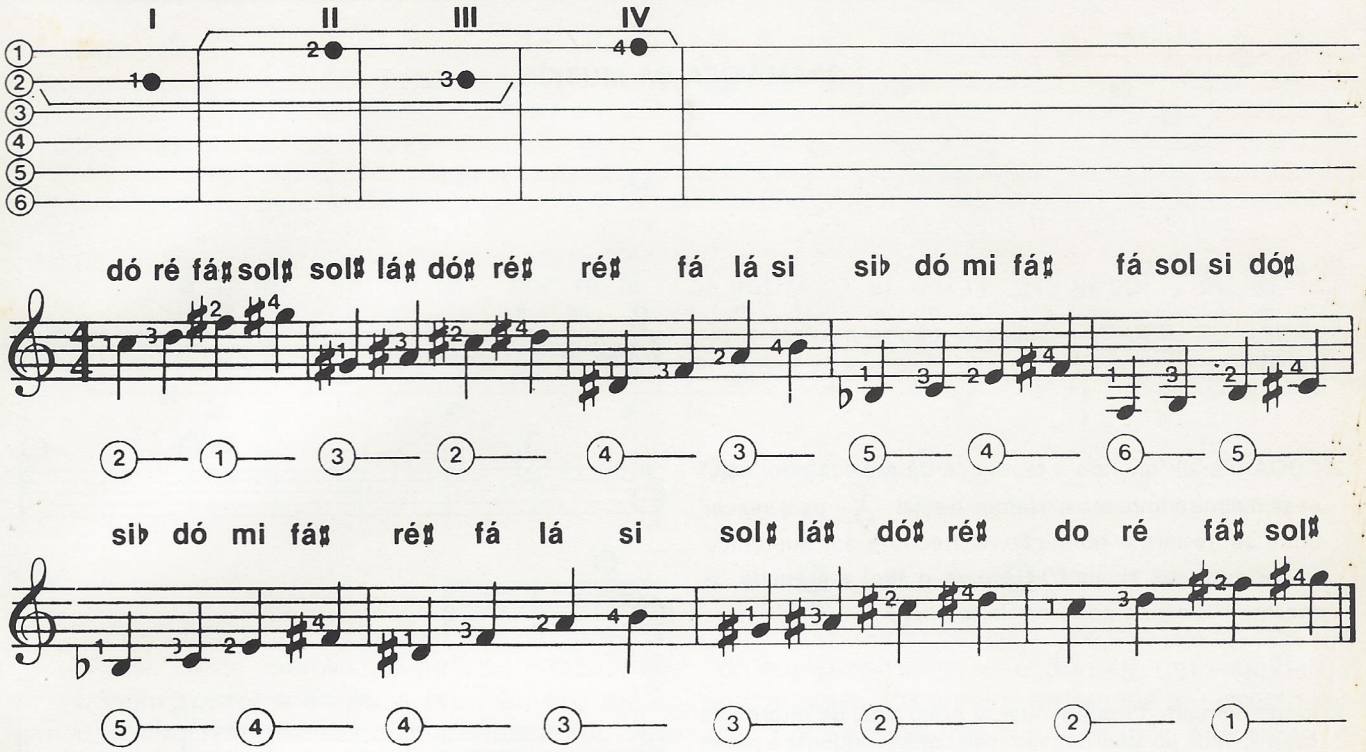
exercícios

Mario Gangi

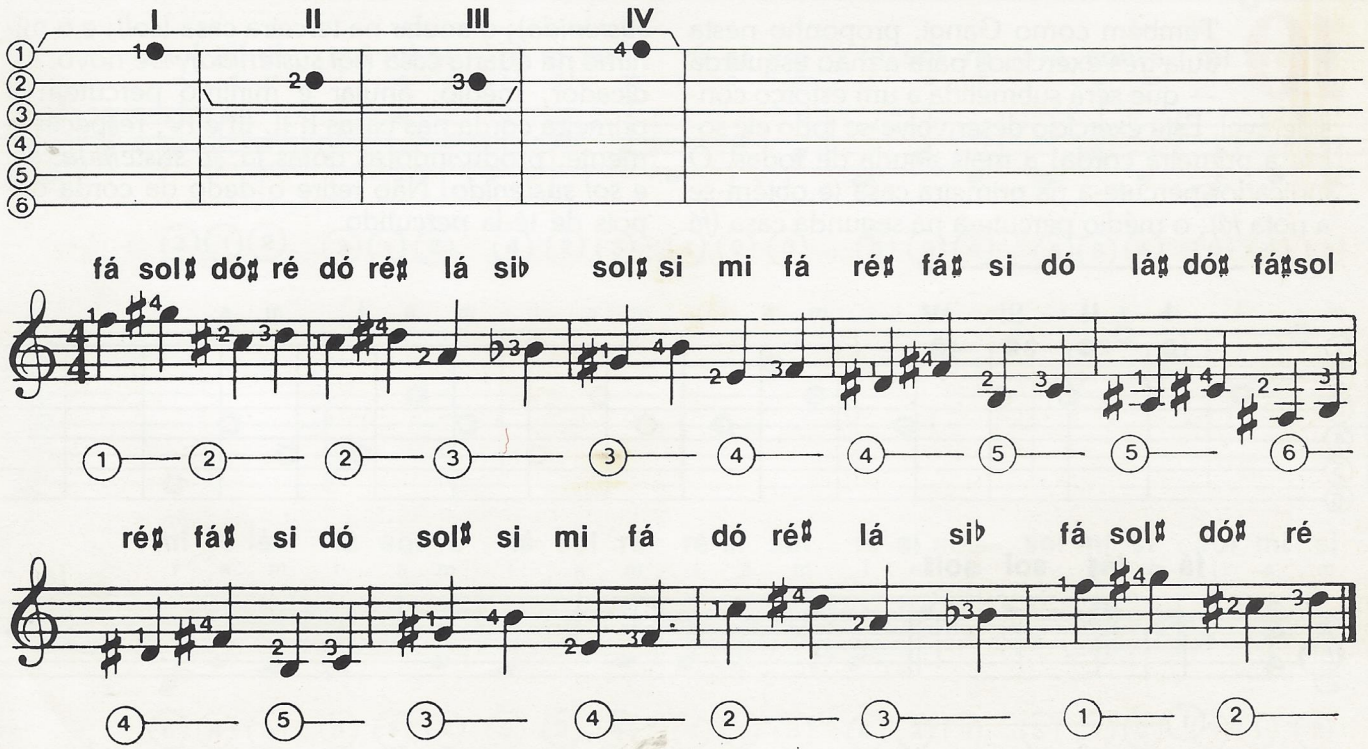
10 Para se tornar um bom violonista é preciso ter uma mão esquerda de aço. Por isso mesmo, costumo insistir em exercícios que propiciem o fortalecimento dos músculos. A mão direita permanece em repouso, apoiada sobre a lateral superior do violão. Com a ponta dos dedos da mão esquerda, percuta as cordas como segue: indicador sobre a segunda corda na primeira casa, médio também sobre a segunda corda, mas na segunda casa; anular sobre a primeira corda da primeira casa, mínimo também sobre a primeira corda, mas na quarta casa. Em seguida, indicador e médio sobre a terceira corda (casas I e II), anular e mínimo sobre a segunda corda (casas III e IV); indicador e médio sobre a quarta corda, anular e mínimo sobre a terceira; indicador e médio sobre a quinta, anular e mínimo sobre a quarta; por fim, indicador e médio sobre a sexta, anular e mínimo sobre a quinta. Depois, faça o percurso inverso, até a primeira corda. Lembre-se de que os dedos indicador e médio percutem sempre na primeira e segunda casas, enquanto o anular e o mínimo sempre na terceira e quarta. E não se esqueça também de manter a verticalidade dos dedos em relação ao braço do violão.



11 Neste exercício, também para a mão esquerda, as coisas se complicam um pouco. Mas basta prestar atenção: o indicador percute a segunda corda na primeira casa, o anular percute também a segunda corda, só que na terceira casa. Depois, o médio golpeia a primeira corda na terceira casa, e o mínimo percute a mesma corda na quarta casa. Gradativamente, o exercício prossegue em direção à sexta corda. Assim: indicador e anular sobre a terceira corda (nas casas I e III), médio e mínimo sobre a segunda corda (nas casas II e IV); indicador e anular sobre a quarta corda, médio e mínimo sobre a terceira; indicador e anular sobre a quinta corda, médio e mínimo sobre a quarta; por fim, indicador e anular sobre a sexta, médio e mínimo sobre a quinta, para depois percorrer o caminho de volta até a primeira corda. Não dobre a mão, lembre-se. Ouça a fita e procure obter um som encorpado como o meu.



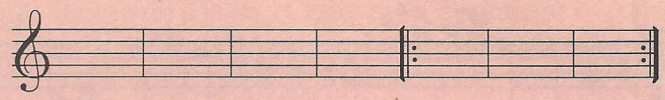
12 Mais um exercício para a mão esquerda. Aqui o indicador e o mínimo percutem a primeira corda (casas I e IV), o médio e o anular percutem a segunda (casas II e III). Prossiga nesta seqüência: indicador e mínimo sobre a segunda corda, médio e anular sobre a terceira; indicador e mínimo sobre a terceira, médio e anular sobre a quarta; indicador e mínimo sobre a quarta, médio e anular sobre a quinta; indicador e mínimo sobre a quinta, médio e anular sobre a sexta. Depois, retome o caminho de volta, lembrando-se sempre de que o indicador e o mínimo atuam nas casas I e IV, enquanto o médio e o anular nas casas II e III.



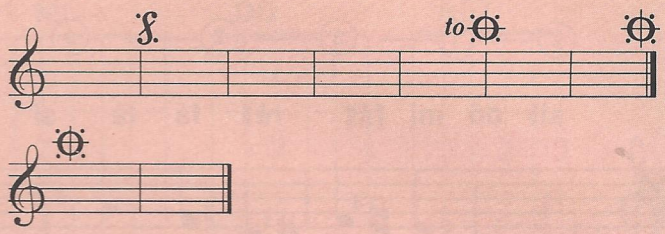
GRAMÁTICA DA MÚSICA

Sinais de repetição

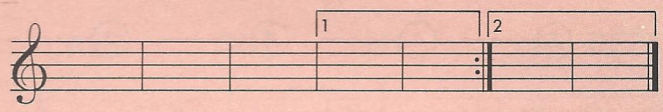
1 SINAL DE RETORNO: indica o trecho musical a ser repetido.



2 CODA (Final): quando a repetição da música não inclui os primeiros compassos, usamos o sinal 𝄋 para indicar onde se iniciará a repetição. O trecho a ser suprimido ficará entre os sinais *to* ⊕ (para o fim) e ⊕ coda. A mesma indicação pode ser feita por *D.S.* e ⊕



3 Toque primeiro o trecho musical até o sinal de retorno da casa 1; volte ao sinal de repetição correspondente e passe diretamente à casa 2.

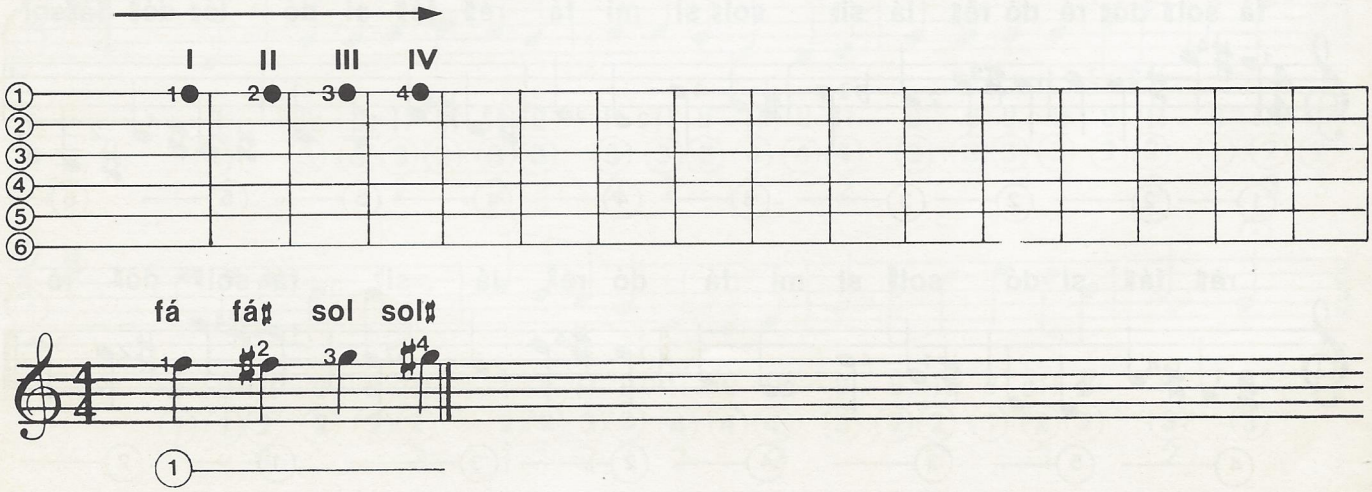


GUITARRA

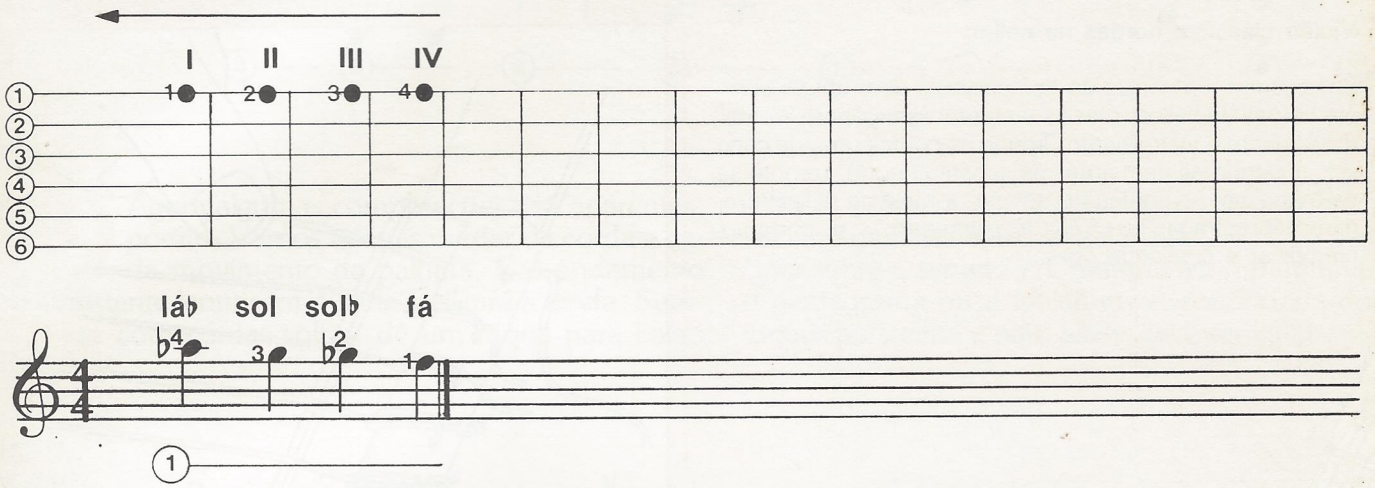
exercícios

Franco Cerri

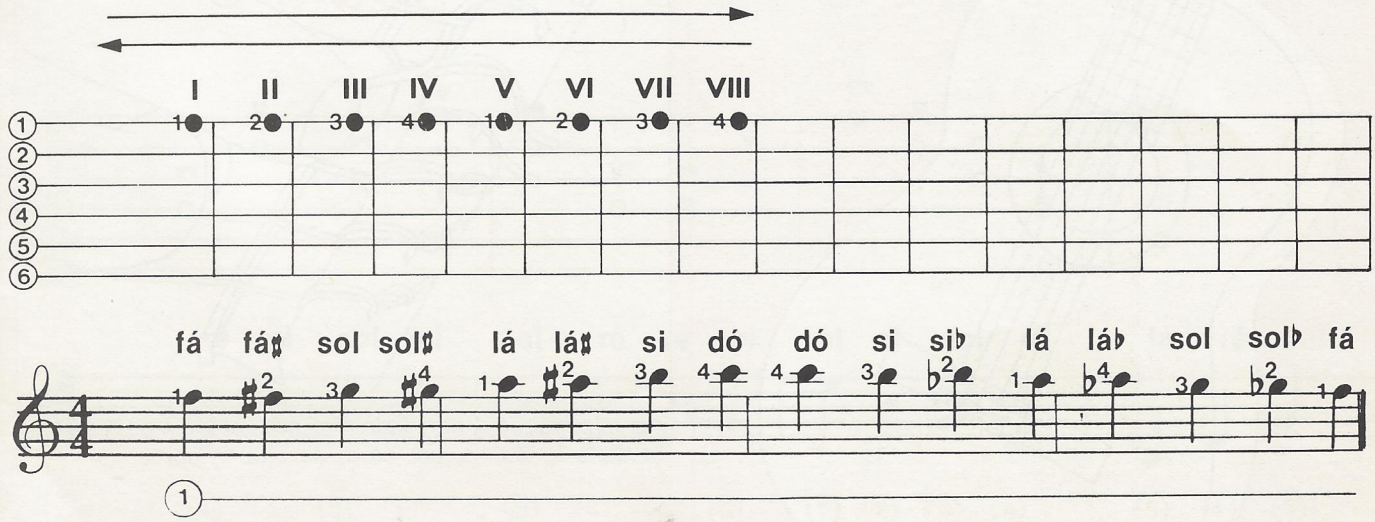
10 Também como Gangi, proponho nesta aula três exercícios para a mão esquerda — que será submetida a um esforço considerável. Este exercício desenvolve-se todo ele sobre a primeira corda, a mais aguda de todas. O indicador percute-a na primeira casa (e obtém-se a nota *fá*); o médio percute-a na segunda casa (*fá sustenido*); o anular na terceira casa (*sol*); e o mínimo na quarta casa (*sol sustenido*). De novo: indicador, médio, anular e mínimo percutem a primeira corda nas casas I, II, III e IV, respectivamente, produzindo as notas *fá*, *fá sustenido*, *sol* e *sol sustenido*. Não retire o dedo da corda depois de tê-la percutido.



11 É igual ao anterior, só que deve ser executado em sentido contrário, da direita para a esquerda. Ou seja, da quarta casa para a primeira. Começa-se pelo dedo mínimo, que percute a primeira corda na quarta casa. A instrução para manter os dedos sobre a corda depois de percuti-la não tem mais validade aqui. Pois, se, por exemplo, você deixar o mínimo apoiado sobre a corda na quarta casa e, simultaneamente, percutir a mesma corda com o anular na terceira casa, não obterá nenhum som. Neste exercício, a seqüência das notas produzidas é a seguinte: *lá bemol*, *sol*, *sol bemol* e *fá*. São os mesmos sons do exercício anterior, mas em sentido descendente. Observe que *lá bemol* e *sol sustenido* são o mesmo som: utiliza-se o sustenido para elevar a nota de meio tom; e o bemol para abaixá-la também de meio tom.



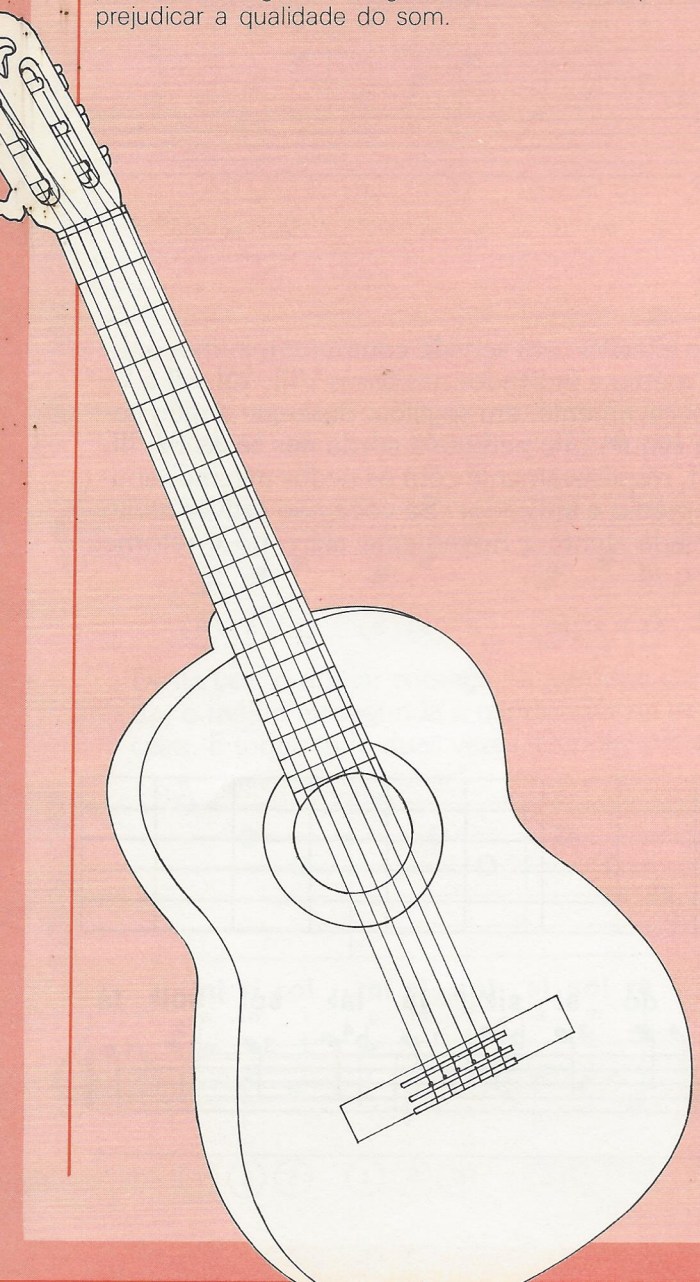
12 Mais um exercício na primeira corda. Desta vez, porém, iremos até a nota *dó*, isto é, os dedos percorrerão oito casas. Começando pela primeira (*fá*), com o indicador, até a quarta (*sol sustenido*). Em seguida, desloque a mão para a direita e, com o indicador, percuta a corda na quinta casa (*lá*), e assim por diante, até a oitava (*dó*). Comece então a voltar, executando o exercício em sentido contrário: mínimo, anular, médio e indicador nas casas VIII, VII, VI e V, respectivamente; em seguida, desloque a mão para a esquerda e percuta a corda nas casas IV, III, II e I, respectivamente com os dedos mínimo, anular, médio e indicador. Se você não estiver muito cansado, tente ir novamente até o *dó* e retorne até o *fá*.

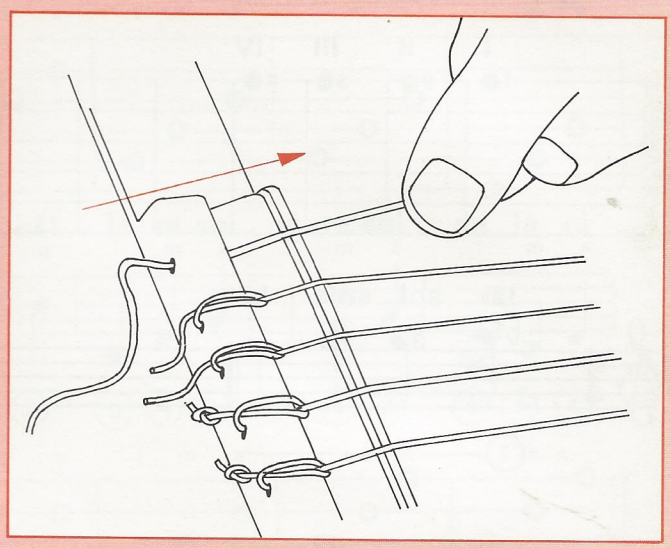


como trocar as cordas

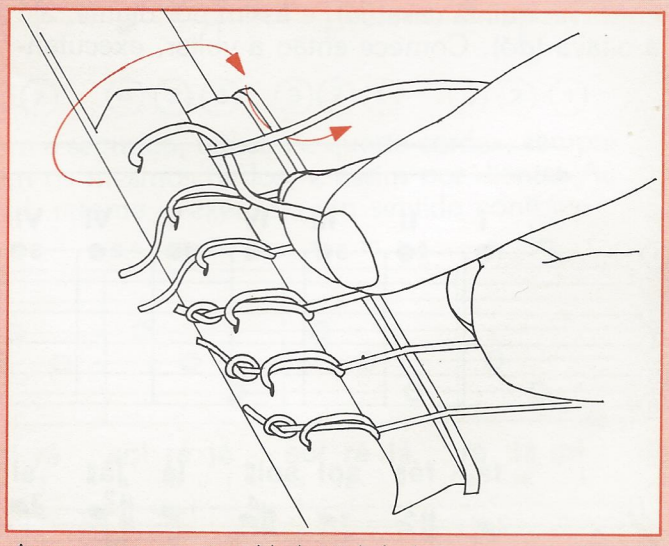
Violão clássico: cordas de náilon

Se você tem um violão do tipo clássico, deve utilizar sempre cordas de náilon, pois as de metal estragariam irremediavelmente o instrumento. Troque as cordas uma de cada vez, afinando-as bem antes de substituir outra. Lembre-se de manusear as cordas novas com a máxima delicadeza, para não estragar seu frágil revestimento — e, portanto, prejudicar a qualidade do som.



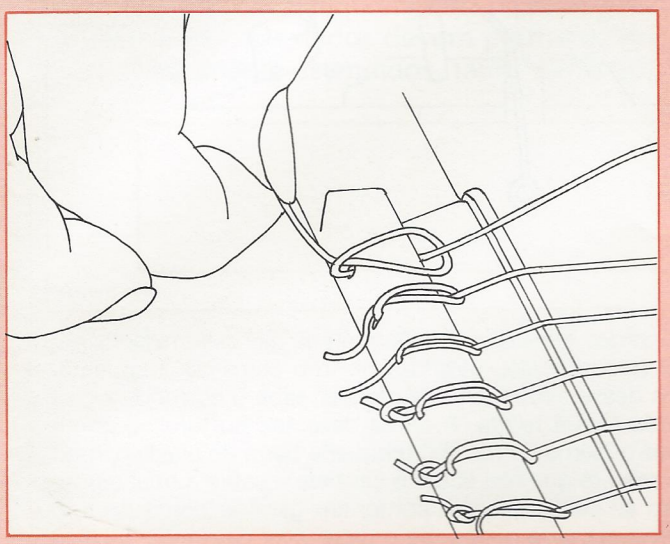


Vamos começar a operação pela sexta corda, a mais grossa. As cordas graves (quarta, quinta e sexta) apresentam uma extremidade mais rígida e outra mais maleável: passe a extremidade rígida pelo furo do cavalete, do lado externo para o interno. Em seguida, puxe a corda, bem devagar, até que a extremidade maleável se aproxime do cavalete.

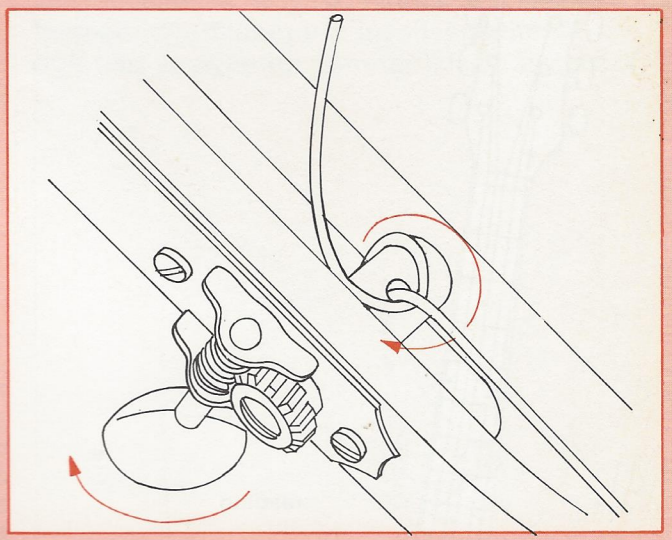


Agora pegue a extremidade maleável, passe-a por cima do cavalete e, depois, por baixo da própria corda.

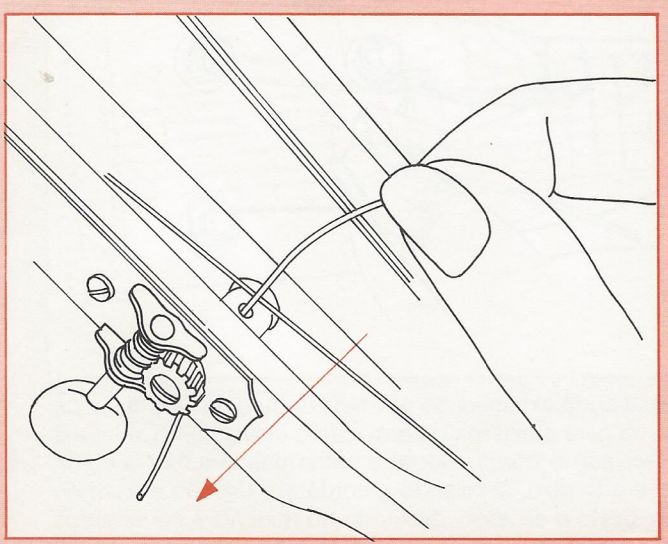
De uns tempos para cá, seu violão parece ter perdido a voz — os sons agudos se tornaram opacos, os baixos ficaram abafados, as notas dos acordes não mais se fundem bem... e você ficou com a impressão de que já não toca como antes. O que aconteceu? Simples. É hora de trocar as cordas. Muito freqüentemente esquece-se esse tipo de manutenção: não é difícil encontrar guitarristas ou violonistas que tocam com cordas oxidadas, com o revestimento completamente gasto, com cordas desafinadas... As cordas devem ser trocadas muito antes de chegar a esse estado. O certo é substituí-las de poucos em poucos meses — dependendo, evidentemente, da freqüência com que o instrumento é usado —, assim que seu desempenho começa a piorar. Isso vale também para os principiantes, pois as cordas velhas perdem a afinação, dificultando o desenvolvimento de um bom ouvido musical. Se você tiver comprado um violão usado, ou se o herdou de um amigo que não tocava há muito tempo, será necessário trocar as cordas. Até mesmo violões que acabaram de sair da fábrica podem precisar ter suas cordas substituídas, já que, às vezes, por razões de ordem econômica, são equipados pelas fábricas com cordas de qualidade inferior. Depois de colocadas, as novas cordas requerem cerca de dois dias de uso para ficarem "amaciadas": se você tiver programado uma festa, um concerto ou algum outro compromisso importante, providencie a substituição com alguns dias de antecedência. Por fim, um pequeno conselho para prolongar o tempo de vida das cordas: depois de tocar, passe sempre uma flanela para retirar a sujeira.



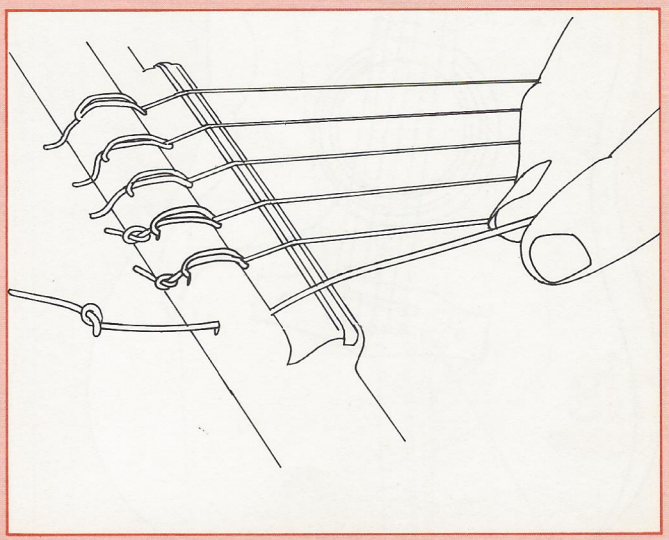
O próximo passo é passar a extremidade maleável sob si mesma, formando um anel. Feito isso, puxe-a delicadamente, prendendo a corda. Em seguida, na direção oposta, puxe a corda devagar — tenha sempre o cuidado de certificar-se de que ficou bem fixada no cavalete — estendendo-a ao longo da tastiera, até alcançar a cabeça do instrumento.



Leve a extremidade para a frente e passe-a sob a corda; gire então a tarraxa no sentido indicado pela seta, enrolando a corda por três ou quatro voltas em torno do eixo e segurando-a bem tensionada com a mão direita. Corte o excesso, deixando pelo menos 3 centímetros de extremidade. Proceda da mesma maneira para substituir a quinta e a quarta cordas.



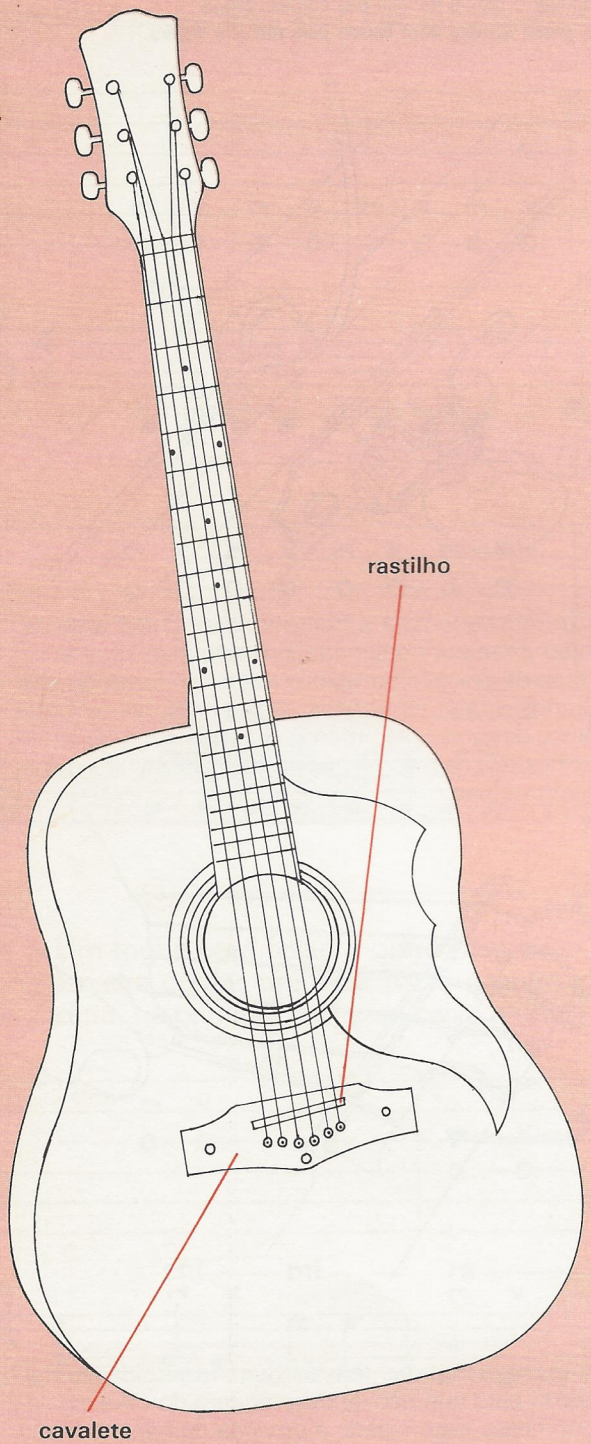
Gire a tarraxa de forma a ter o furo voltado para você; e passe por ele a extremidade rígida da corda, fazendo-a sair por trás da cabeça do violão.

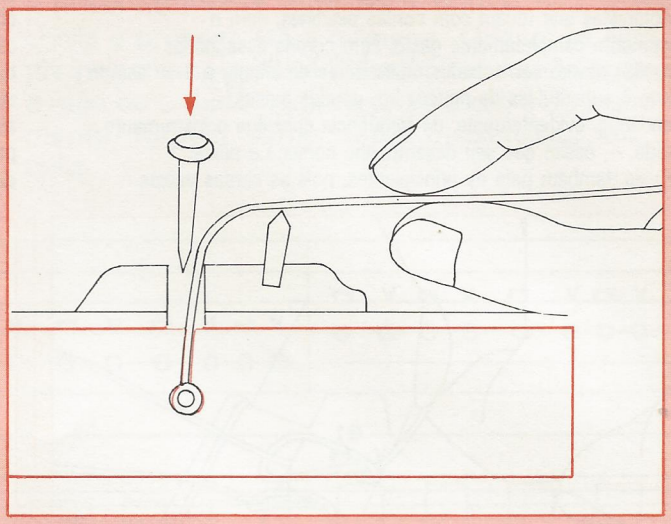


As três primeiras cordas têm as duas extremidades rígidas. Assim, para que não se desprendam do cavalete, faça um nó nessa extremidade e proceda da mesma forma que para as outras cordas.

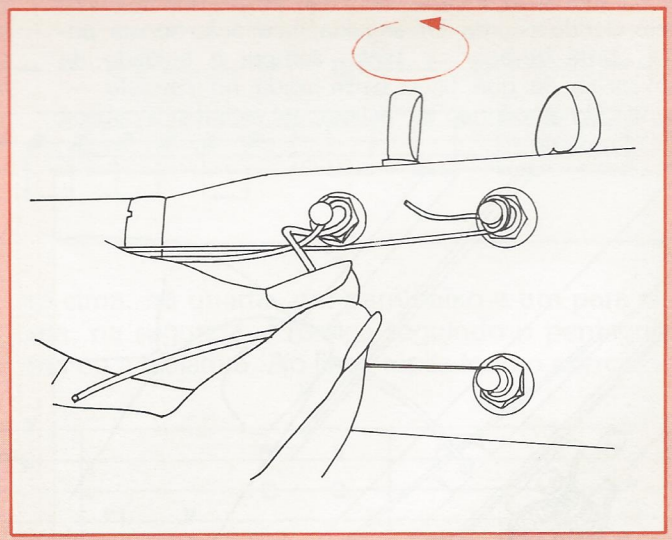
Violão folk: cordas de aço

Se você tiver um violão folk, utilize as cordas de aço, que dão a esse instrumento sua sonoridade brilhante característica. Aqui também as cordas devem ser trocadas uma por vez e manuseadas com cuidado. Nos violões folk as cordas são presas, no cavalete, com pequenos cravos de madeira, marfim ou plástico. Às vezes encaixam-se tão firmemente em seus respectivos furos que fica difícil a remoção da corda velha. Se isso acontecer, é necessário fazer uma alavanca com uma moeda, que é colocada sob a cabeça do cravo, agindo com muita delicadeza e atenção. Ou, ainda, você poderá introduzir a mão na boca do instrumento e empurrar bem devagar o cravo de dentro para fora. Lembre-se sempre de soltar a corda velha antes de remover o cravo.





As cordas metálicas terminam numa das extremidades por um pequeno elo; introduza no furo cerca de 3 centímetros dessa extremidade e, depois, tape-o com o cravo: a corda estará fixada. A corda deve sair do furo no ponto mais próximo do rastilho (pequena barra de plástico, osso ou marfim que fica sobre o cavalete e sobre a qual repousam as cordas); neste ponto, em geral, a borda do furo apresenta uma marca. Se o cravo tiver canaletas, o sulco deverá estar em frente à marca.

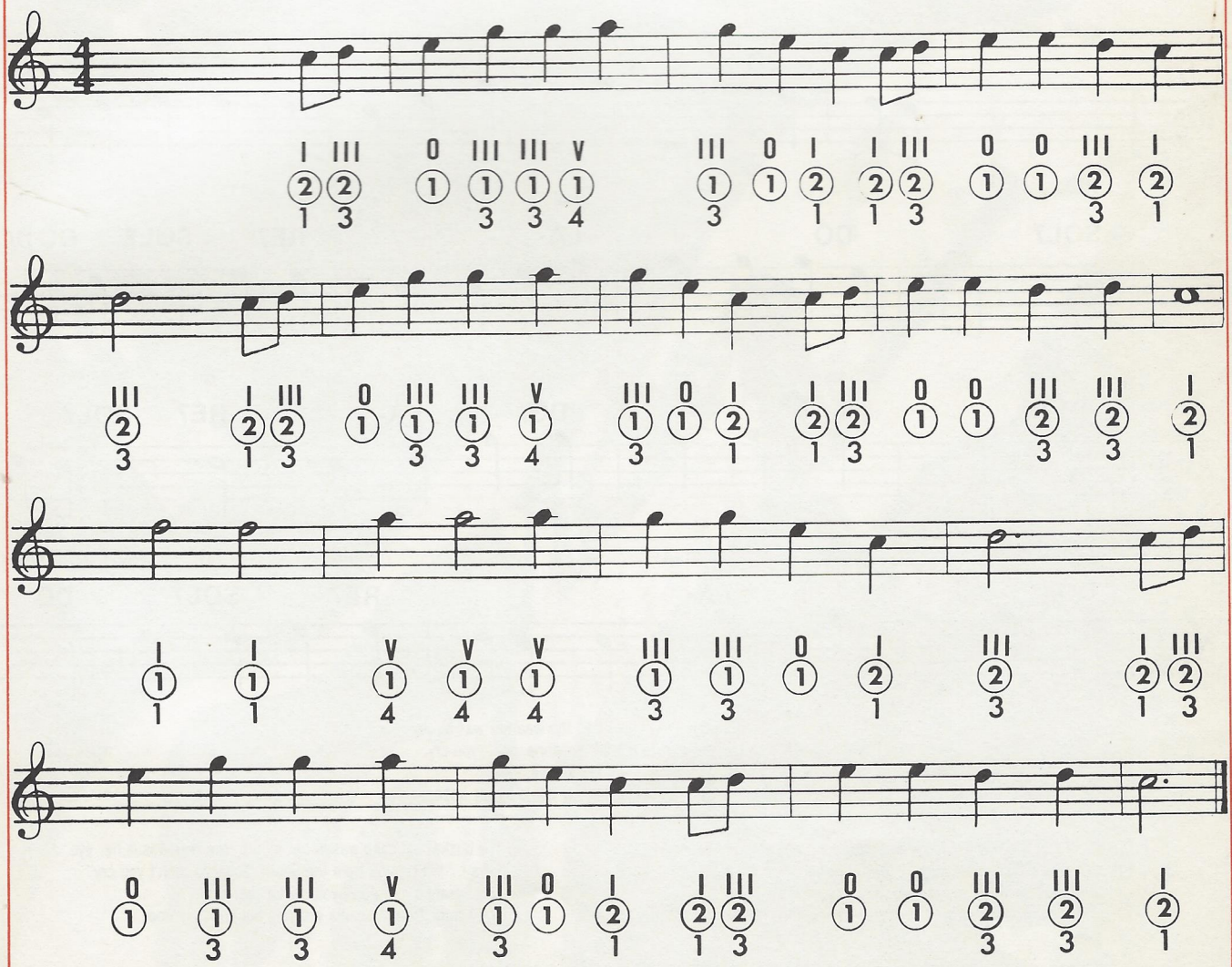


Enfie a outra extremidade da corda no furo do eixo, da parte interna para a externa da cabeça do instrumento, e faça-a passar sob a corda. Dobre a extremidade sobre a corda e gire a tarraxa, enrolando a corda em direção à base do eixo. Corte o excesso, deixando no mínimo 3 centímetros de extremidade livre. Faça com que a corda, uma vez afinada, tenha pelo menos três ou quatro voltas em torno do eixo.

Claudia Gallone

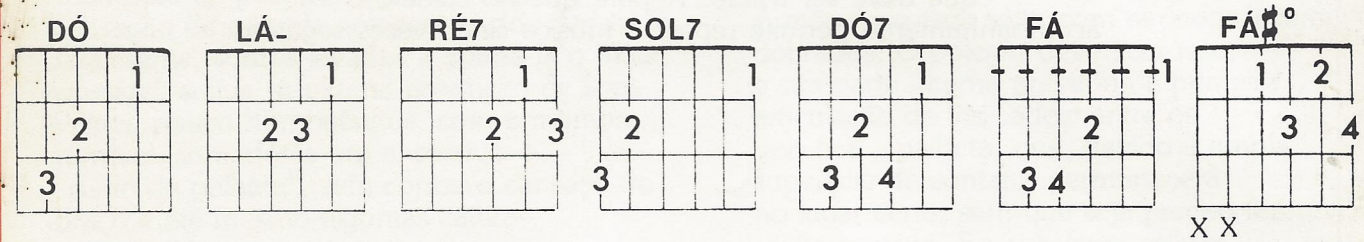
Oh! Susanna

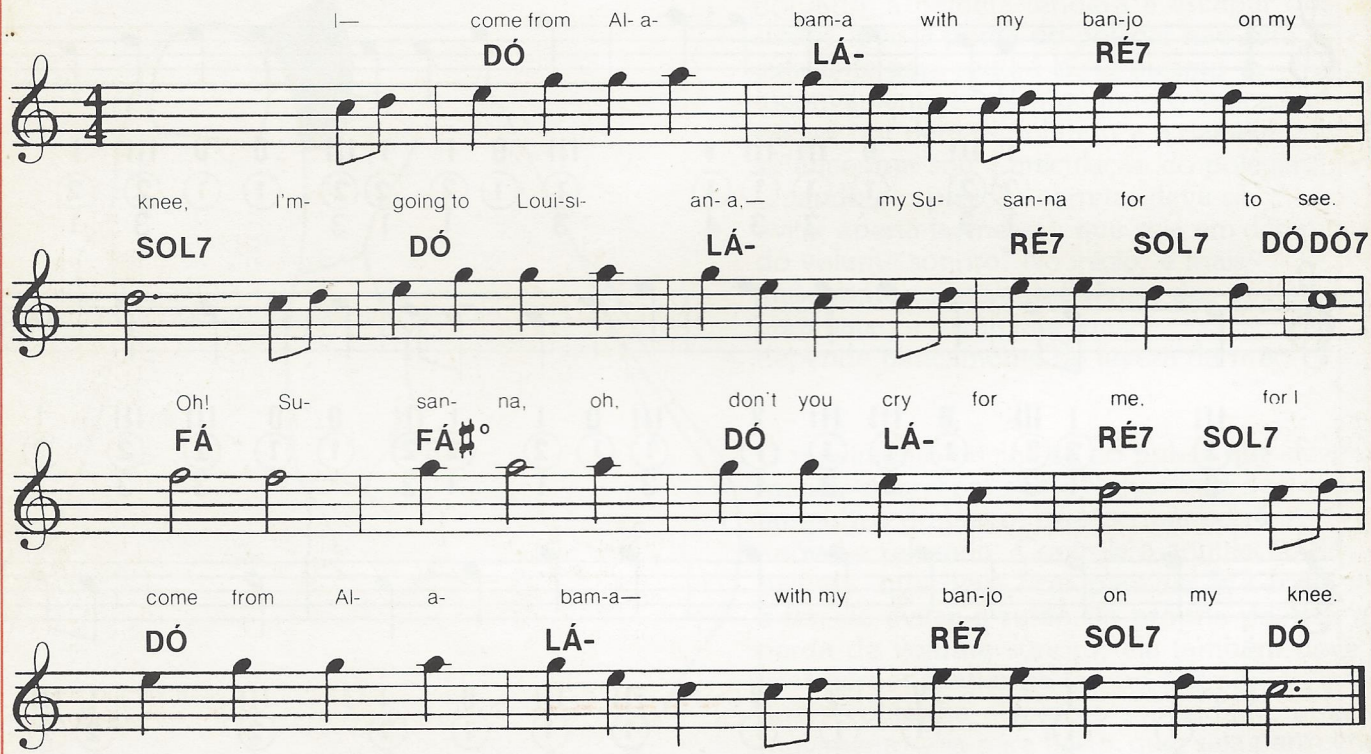
Apresentamos aqui a linha melódica dessa famosa composição. Você poderá tocá-la sobrepondo-se ao acompanhamento gravado na fita. Stephen Foster, o autor, é um músico norte-americano que viveu na primeira metade do século XIX. Da mesma forma que nas aulas anteriores, abaixo do pentagrama aparecem, nesta ordem, a casa a ser pressionada, a corda em questão e o dedo da mão esquerda que deve ser usado. Repare que no cassete o acompanhamento permite repetir a música cinco vezes seguidas.



os acordes de Oh! Susanna

Se você quiser cantar e se acompanhar ao violão, aqui está a harmonia de *Oh! Susanna*. Toque os acordes com um movimento do polegar de cima para baixo, de forma a atingir todas as seis cordas.





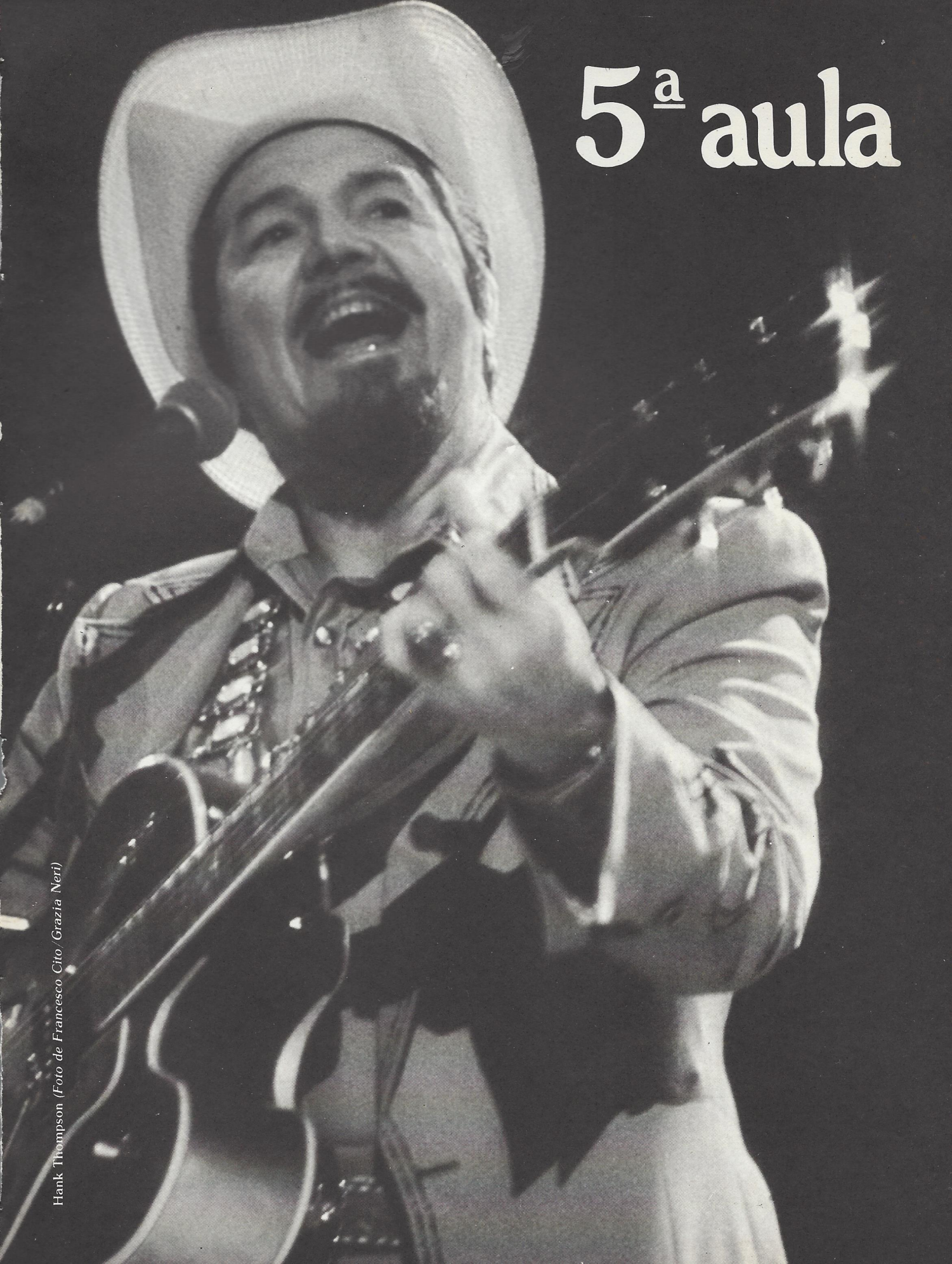
It rained all day the night I left, the weather was so dry.
The sun so hot I froze myself, Susanna, don't you cry.
Oh! Susanna, oh, don't you cry for me.
For I come from Alabama with my banjo on my knee.

I had a dream the other night when everything was still.
I thought I saw Susanna a coming down the hill.
Oh! Susanna, oh, don't you cry for me,
For I come from Alabama with my banjo on my knee.

The buckwheat cake was in her mouth; the tear was is her eye.
Says I, "I'm coming from the South, Susanna, don't you cry".
Oh! Susanna, oh, don't you cry for me,
For I come from Alabama with my banjo on my knee.

(X = corda que não deve ser tocada, por não fazer parte do acorde).
(FÁ ♯° = acorde de fá sustenido diminuto.)

5ª aula

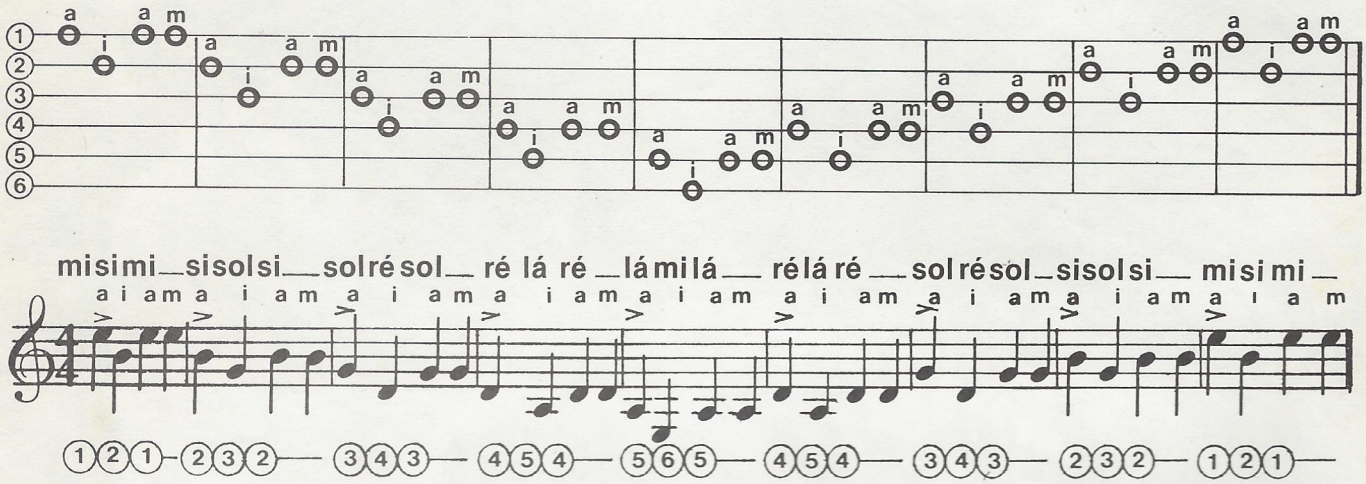


Hank Thompson *(Foto de Francesco Cito/Grazia Neri)*

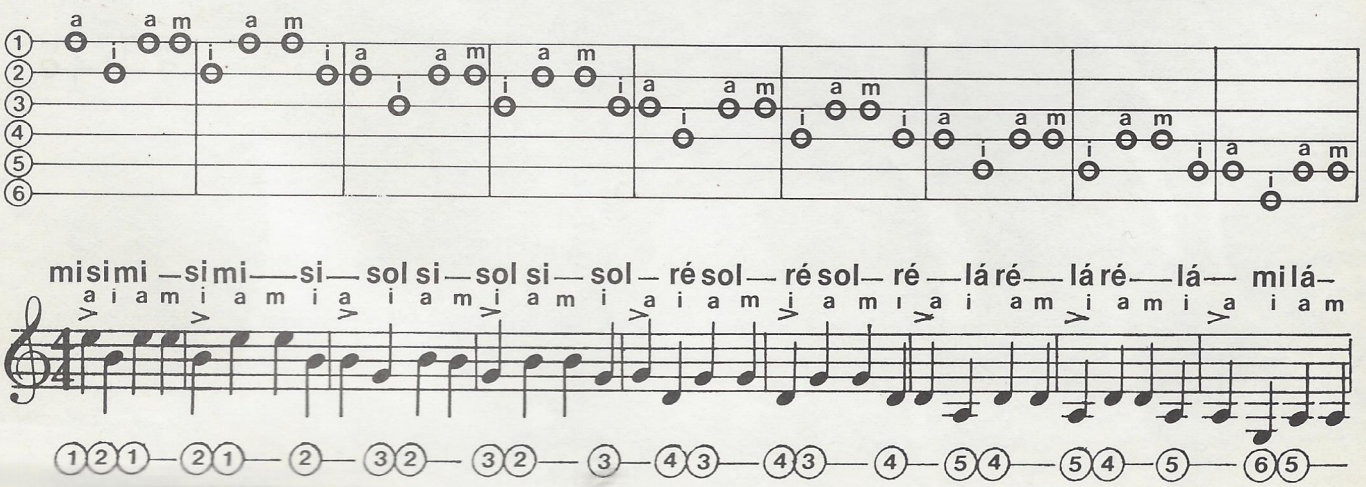
exercícios

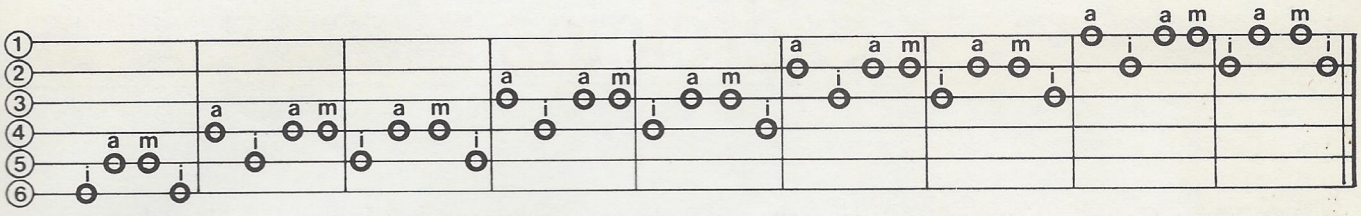
Mario Gangi

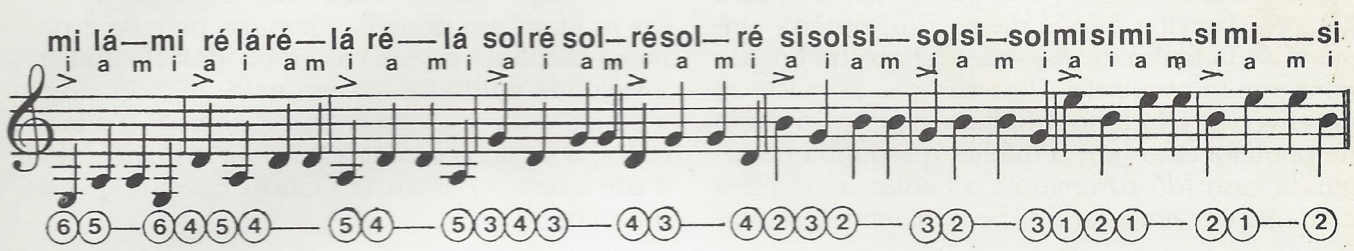
13 A mão direita, que não foi utilizada nos exercícios da aula anterior, terá novamente função a partir de agora: os dedos anular (a), indicador (i), anular (a) e médio (m) tocam, nessa ordem, a primeira corda, a segunda, e mais duas vezes a primeira, sempre soltas, formando um grupo de quatro notas. Em seguida, deslocam-se para a segunda e terceira cordas, para a terceira e quarta, para a quarta e quinta e para a quinta e sexta. Depois, então, percorrem o caminho de volta. Acentue sempre a primeira nota (a que se toca com o anular) de cada grupo de quatro, conforme indicação (>) no pentagrama. E siga o exercício pela fita.



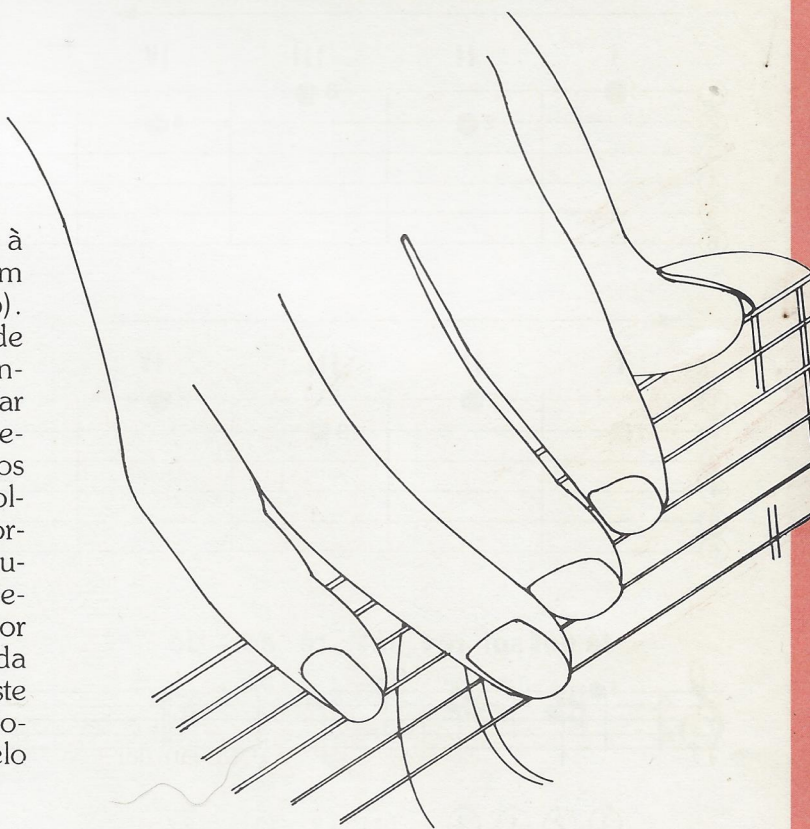
14 Neste exercício, além do dedilhado, você deve cuidar também do som das diferentes notas. Aqui também são grupos de quatro notas, das quais a primeira deve ser acentuada. A alternância dos dedos é esta: anular-indicador-anular-médio (primeiro grupo), indicador-anular-médio-indicador (segundo grupo); a seguir, novamente anular-indicador-anular-médio, e assim por diante. Execute o exercício junto comigo, ouvindo a fita. Depois, tente sozinho.

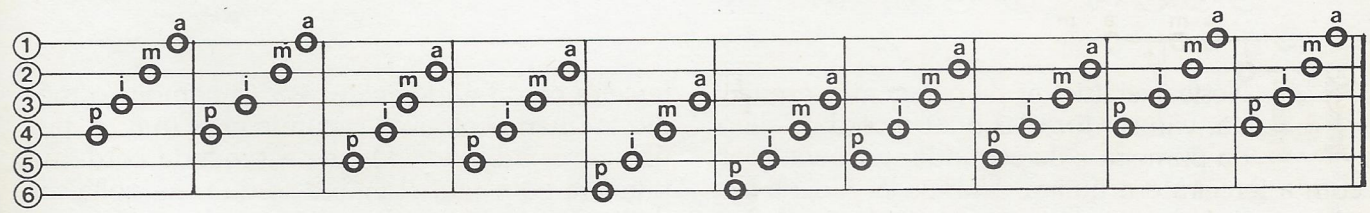


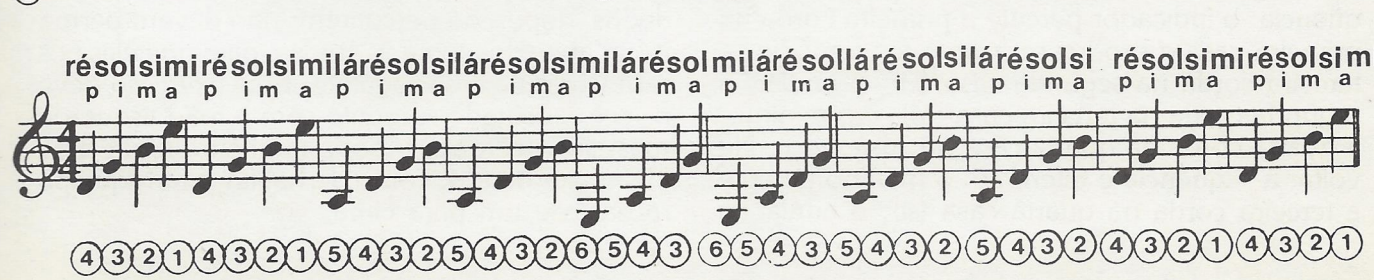




15 A esta altura, você já deve estar mais à vontade com o violão e, portanto, em condições de usar também o polegar (p). Ele deve tocar as cordas com o lado esquerdo de sua extremidade, bem perto da unha, movimentando-se em direção ao indicador, para formar com ele um "V" de cabeça para baixo (veja desenho ao lado). Neste exercício ainda continuam os grupos de quatro notas, sempre com cordas soltas. Aqui está a seqüência: polegar na quarta corda, indicador na terceira, médio na segunda e anular na primeira (toque o grupo de notas duas vezes); a seguir, polegar na quinta corda, indicador na quarta, médio na terceira e anular na segunda (toque duas vezes), e assim por diante. Talvez este exercício seja até mais fácil que os dois anteriores. De qualquer forma, oriente-se pela fita, pelo meu violão.



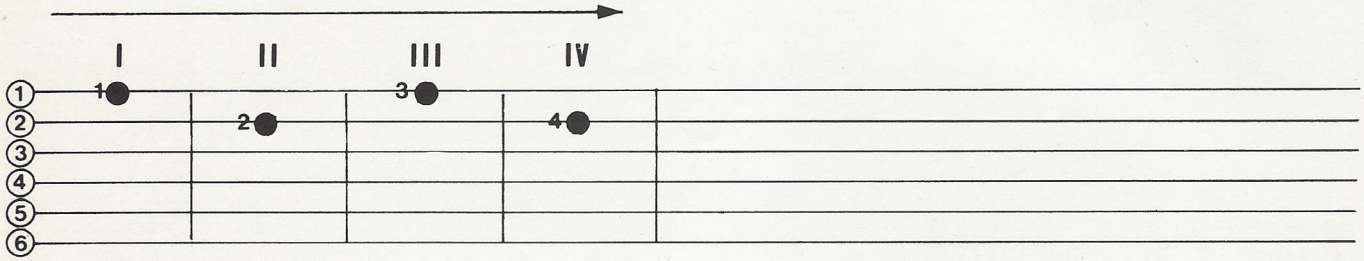


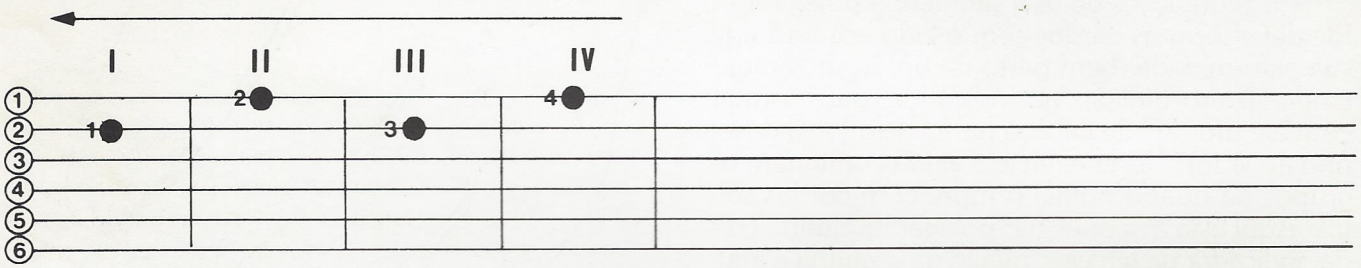


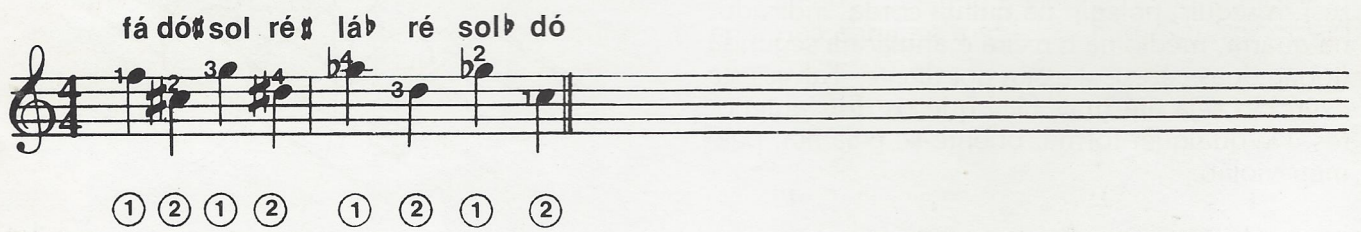
exercícios

Franco Cerri

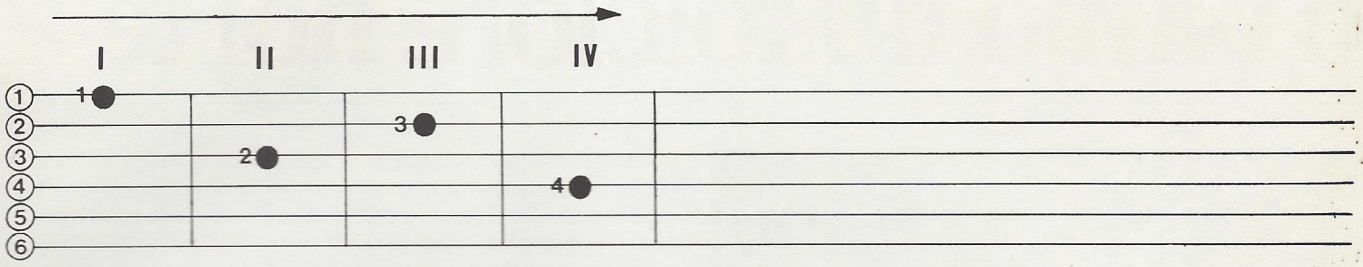
13 Mario Gangi, nesta quinta aula, voltou a exercitar a mão direita. Eu, porém, ainda tenho de insistir num trabalho apenas para a mão esquerda. Veja como o exercício se desenvolve: o indicador percute a primeira corda na primeira casa (*fá*); o médio, a segunda na segunda casa (*dó sustenido*); o anular, a primeira corda na terceira casa (*sol*); e o mínimo, a segunda na quarta casa (*ré sustenido*). Na volta as coisas mudam um pouco: o mínimo percute a primeira corda na quarta casa (*lá bemol*); o anular, a segunda corda na terceira casa (*ré*); o médio, a primeira na segunda casa (*sol bemol*); e o indicador, a segunda corda na primeira casa (*dó*). Não é um exercício assim tão difícil. Execute-o mais uma vez.

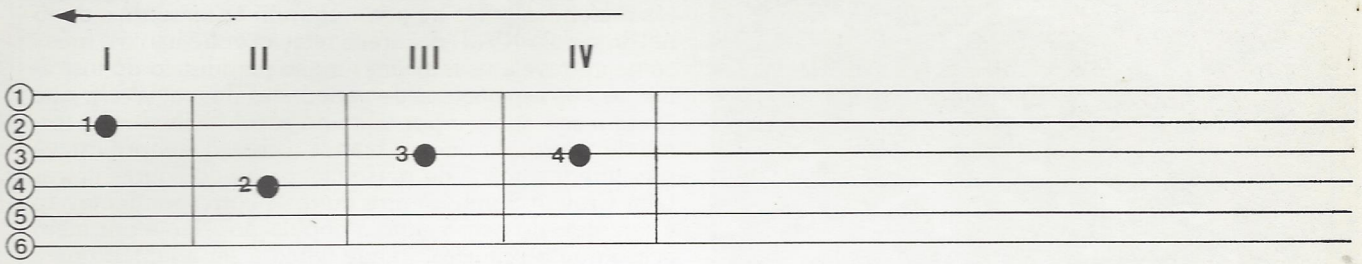


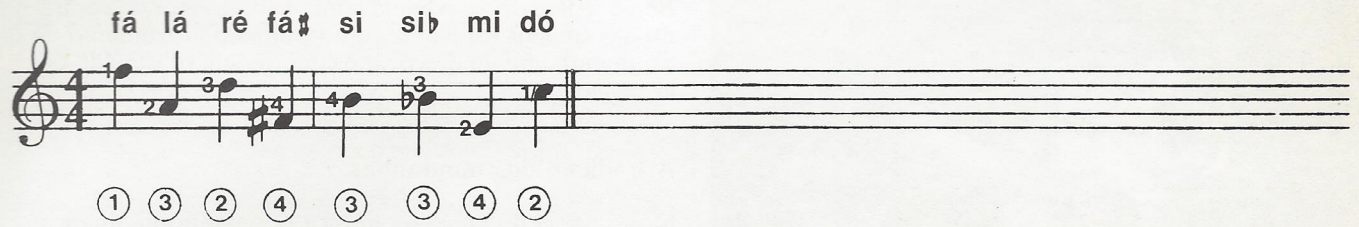




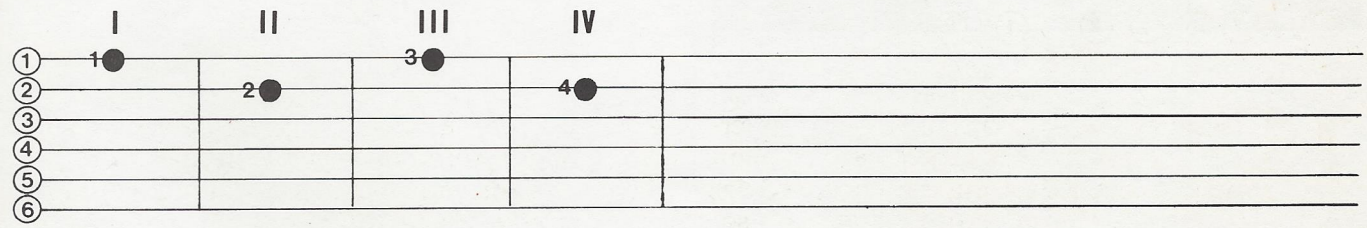
14 Neste exercício, ainda para a mão esquerda, vão ser tocadas quatro cordas: além da primeira e da segunda, você vai lidar com a terceira e a quarta. Vamos lá. Veja a seqüência: o indicador percute a primeira corda na primeira casa e produz-se a nota *fá*; o médio, a terceira corda na segunda casa (*lá*); o anular, a segunda corda na terceira casa (*ré*); e o mínimo, a quarta corda na quarta casa (*fá sustenido*). Na volta, a seqüência é diferente: o mínimo percute a terceira corda na quarta casa (*si*); o anular, a terceira corda na terceira casa (*si bemol*); o médio, a quarta corda na segunda casa (*mi*); e, por último, o indicador percute a segunda corda na primeira casa (*dó*). Lembre-se que, na volta, os dedos, depois de percutirem, não devem permanecer apoiados sobre as cordas, para que elas possam vibrar na casa seguinte. Esse exercício deveria ser executado somente com a mão esquerda, mas, se você quiser, pode também utilizar a palheta, alternando, como de hábito, um toque para baixo e um para cima.

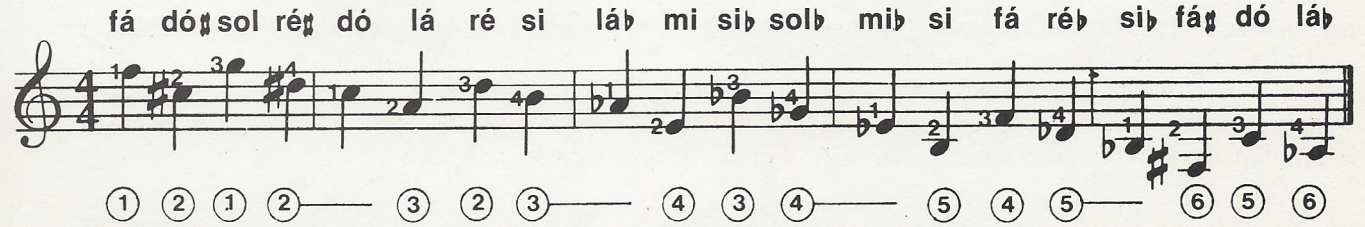






15 Este exercício você deverá executá-lo, em parte, sozinho. Na fita, o nome das notas a serem tocadas é pronunciado apenas na primeira vez. Depois, você terá de repetir tudo sozinho, acompanhando a minha guitarra e as indicações do pentagrama. Este é o início do exercício: indicador sobre a primeira corda na primeira casa (*fá*), médio sobre a segunda corda na segunda casa (*dó sustenido*), anular sobre a primeira corda na terceira casa (*sol*), mínimo sobre a segunda corda na quarta casa (*ré sustenido*). Prossiga com essa cadência sobre as cordas seguintes. É importante manter a posição correta dos dedos em relação à tastiera. Com este exercício você vai adquirir o desembaraço e a agilidade necessários para executar os acordes.





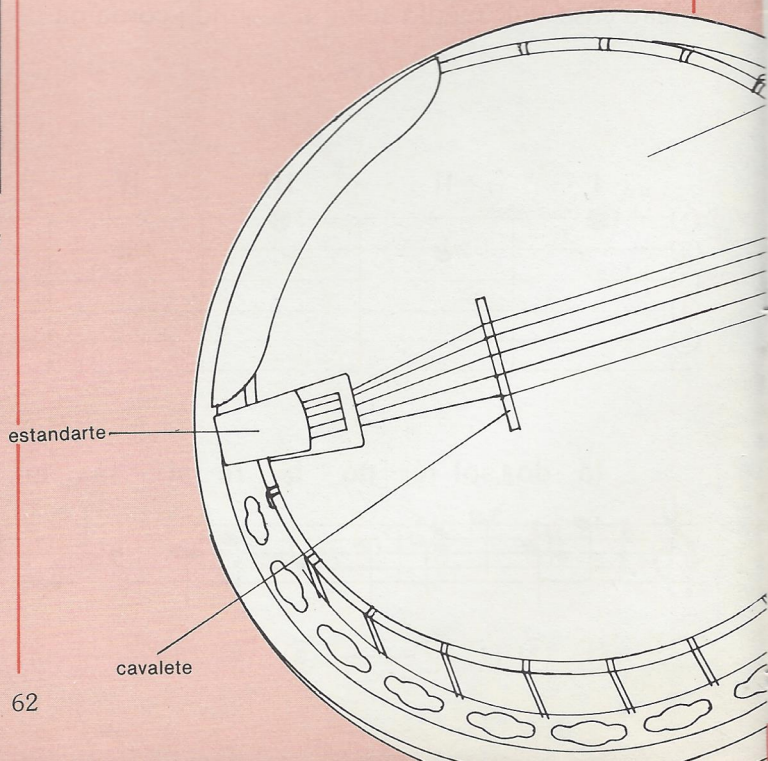
o banjo no folclore norte-am

Acima, um típico montanhês norte-americano com seus banjos. Na página ao lado, Doc Watson, notável virtuose desse instrumento.

Muito antes que o violão se firmasse nos Estados Unidos como instrumento popular, o banjo já ocupava lugar de destaque na tradição musical daquele país. Não se conhecem por completo as origens do banjo, acreditando-se que tenha sido levado para a América pelos escravos africanos. De qualquer modo, ele se tornou um dos instrumentos preferidos pelos negros, segundo testemunhos do final do século XVIII. A estreita relação entre banjo e música negra revela-se também no uso parodístico do instrumento nos espetáculos de variedades dos *minstrels*, que tiveram seu apogeu por volta do século XIX. Nessa forma de teatro, de origem branca, o banjo sempre esteve presente nas mãos de personagens ou de figuras típicas (Jim Crow e Sambo, entre outros), correspondentes ao estereótipo do negro junto à população. Não é por mero acaso que o primeiro grande barco a ser adaptado para espetáculos dos *minstrels* tenha recebido o nome de *Mr. Banjo*. Além disso, o banjo também pode ser reencontrado nas origens do *blues*, como primeiro instrumento de acompanhamento da voz, posteriormente substituído pelo violão.

A tradição das montanhas

Mas o papel do banjo na música popular norte-americana não se esgota aí. De fato, existe um filão extraordinariamente rico na música para banjo de cinco cordas, que evoluiu nas regiões montanhosas dos Estados do sudeste atravessados pelas montanhas Apalaches (Virgínia, Virgínia Ocidental, Carolina do Norte e Kentucky). O relati-



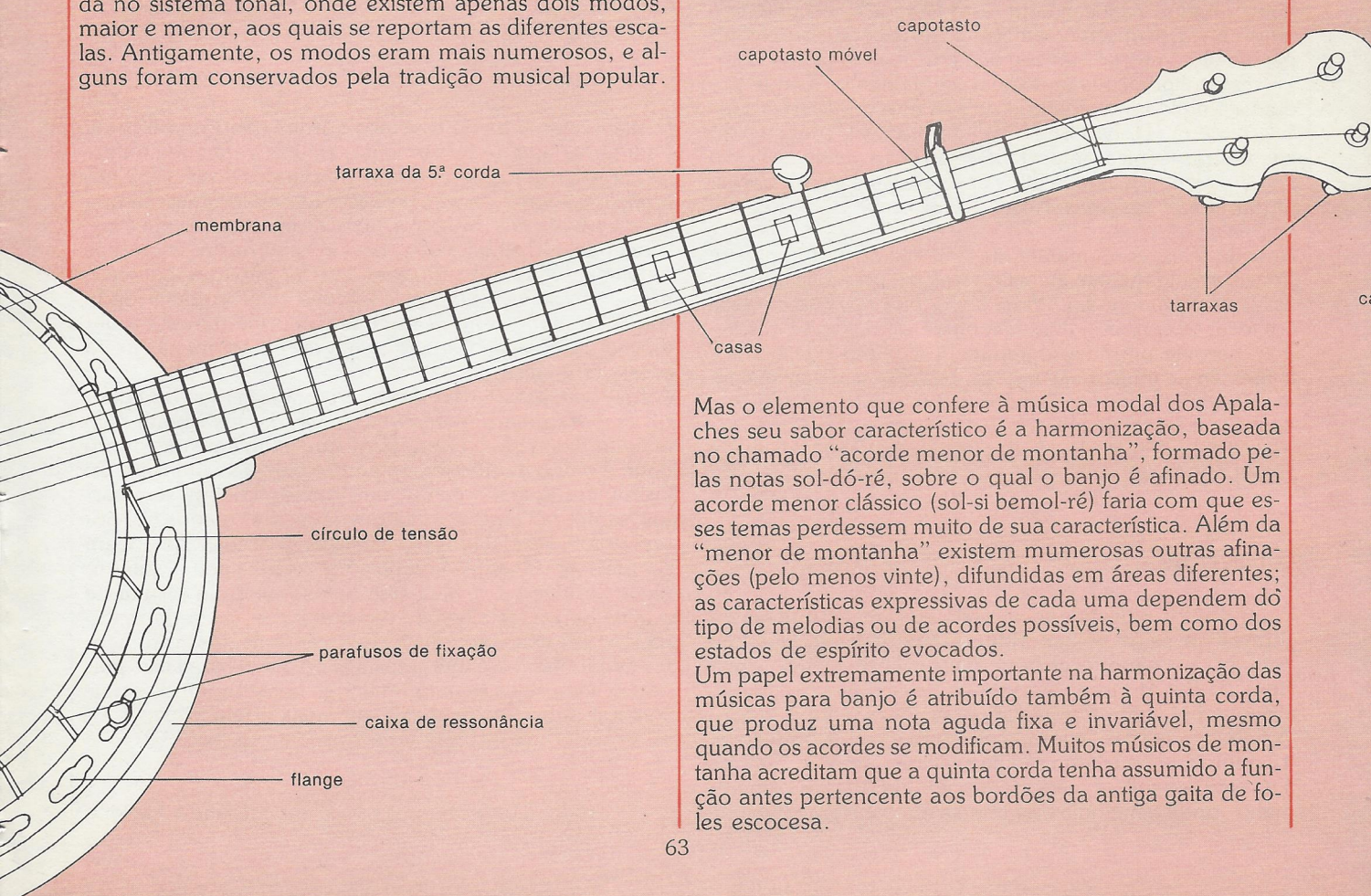
nericano

vo isolamento desses territórios e a permanência de condições sociais específicas fizeram com que a música tradicional se conservasse praticamente inalterada até nossos dias. Os estímulos e as influências que contribuíram para a formação dos estilos musicais dessas montanhas são os mais diversos. O banjo, com o repertório e as técnicas de som próprias da tradição negra, aproximou-se das danças e das antigas melodias vocais provenientes das ilhas britânicas, tornando-se um dos primeiros instrumentos a acompanhar o canto daquelas baladas, respeitando seu caráter modal. E, em dupla com o violino (*fiddle*), formou o esqueleto das primeiras *string bands*, que executavam as danças em parte derivadas dos modelos escocês ou irlandês e conhecidas como *fiddle tunes*.

O violão, desconhecido em determinadas regiões até 1900, teria se integrado posteriormente à *string band*. Ao lado do repertório mais antigo, desenvolveu-se novo filão de *banjo songs* (canções para banjo), músicas em parte líricas, em parte narrativas, muitas vezes baseadas em escalas modais e harmonizadas de forma especial. São exatamente estas últimas características que tornam a música das montanhas estranha ao nosso ouvido.

Melodias e harmonias

De fato, nosso ouvido está acostumado à música baseada no sistema tonal, onde existem apenas dois modos, maior e menor, aos quais se reportam as diferentes escalas. Antigamente, os modos eram mais numerosos, e alguns foram conservados pela tradição musical popular.



Mas o elemento que confere à música modal dos Apalaches seu sabor característico é a harmonização, baseada no chamado "acorde menor de montanha", formado pelas notas sol-dó-ré, sobre o qual o banjo é afinado. Um acorde menor clássico (sol-si bemol-ré) faria com que esses temas perdessem muito de sua característica. Além da "menor de montanha" existem mumerosas outras afinações (pelo menos vinte), difundidas em áreas diferentes; as características expressivas de cada uma dependem do tipo de melodias ou de acordes possíveis, bem como dos estados de espírito evocados.

Um papel extremamente importante na harmonização das músicas para banjo é atribuído também à quinta corda, que produz uma nota aguda fixa e invariável, mesmo quando os acordes se modificam. Muitos músicos de montanha acreditam que a quinta corda tenha assumido a função antes pertencente aos bordões da antiga gaita de foles escocesa.

Snuffy Jenkins (à direita) e Earl Scruggs (na extrema esquerda): o precursor e o criador do estilo bluegrass *para banjo.*

Estilos

As técnicas da mão direita contribuem para maior caracterização do som do banjo de montanha (nunca se utiliza palheta no banjo de cinco cordas). Um estilo amplamente difundido em todas as regiões é o chamado *down picking*, que se diferencia dos demais porque suas cordas são sempre tocadas de cima para baixo. Conhecida sob várias denominações, como *clawhammer*, *frailing*, *flyin' hand*, segundo a localidade, essa técnica é certamente a mais antiga. Conserva, em geral, um acentuado caráter percussivo, mesmo nas regiões em que chegou a complexas configurações melódicas, semelhantes às que podem ser obtidas no violino. Entre os músicos ligados a esse estilo estão Hobart Smith, Wade Ward e Clarence Ashley. Outras técnicas importantes são o *up picking* e o *two finger picking*, de ampla difusão no Kentucky e na Carolina do Norte, graças a Roscoe Holcomb, Pete Steele e Doc Watson.

Nascido mais recentemente, na Carolina do Norte, o *three finger picking* merece atenção especial, pois dele derivam as técnicas *bluegrass*. O *three finger picking*, que consiste em tocar as cordas individualmente, utilizando-se três dedos, permite um fluxo agradável e contínuo de notas e a inserção de múltiplas variações. Essa técnica, parcialmente relacionada aos espetáculos dos *minstrels* e aos estilos de origem negra já extintos, é freqüente em músicos como Charlie Poole, Dock Boggs, Uncle Dave Macon e Snuffy Jenkins.

O bluegrass

É em Snuffy Jenkins que se pode reconhecer melhor os germes do estilo posteriormente aperfeiçoado por Earl Scruggs, no período em que pertenceu aos Blue Grass Boys de Bill Monroe, durante os anos que se seguiram à Segunda Guerra Mundial. Na música *bluegrass*, o banjo de cinco cordas, agora acompanhado por outros instrumentos, produz uma rápida sucessão de notas, graças à técnica dos *rolls*, espécie de arpejos executados com três dedos, onde a melodia está imersa em constante fluxo de notas harmônicas ou de passagem. Com o decorrer do tempo, esse estilo evoluiu melodicamente. Já nos anos 50, Don Reno, utilizando dois dedos, sublinhou a melodia, imitando no banjo as técnicas do violão de palheta. Mas não a incorporou ao esquema rígido do *roll*. Somente no início da década de 60, Bill Keith tornou famoso o estilo que leva seu nome. Nele, o *roll* compõe-se quase exclusivamente de notas melódicas. A extrema complexidade e o virtuosismo desse estilo estão expressos na trilha sonora do filme *Deliverance* (*Amargo Pesadelo*).

Os instrumentos

Inicialmente, o banjo de cinco cordas não tinha trastos, e foi nesse tipo de instrumento, muitas vezes de confecção doméstica e grosseira, que os músicos do século XIX, brancos e negros, criaram as bases dos estilos musicais que chegaram até nós. Somente mais tarde apareceram os instrumentos industrializados, providos de trastos metálicos regulares. Mas o banjo sem trastos não desapareceu, mantendo-se vivo até hoje, sobretudo na Virgínia, onde sua sonoridade sempre foi apreciada: ele permite a obtenção de notas em qualquer altura, e não apenas as da escala cromática.

Além disso, suas cordas produzem um som mais duradouro, embora menos intenso, já que as cordas vibram pelo contato dos dedos. Outro fator que influi em sua sonoridade é o tipo de membrana empregado e sua tensão. Os instrumentos de montanha mais antigos, com ou sem trastos, sempre tiveram membrana de pele; nos anos 50, porém, foram substituídos por similares plásticos, que podem ser mais tensionados, favorecendo os sons penetrantes típicos do *bluegrass*. Mas essa rica sonoridade resulta de muitos outros detalhes de construção. A caixa de ressonância, por exemplo, muitas vezes ausente nos instrumentos de montanha, é indispensável no banjo *bluegrass*, pois potencializa seu som e permite que o instrumento se personalize pelas decorações elaboradas e fantasiosas.

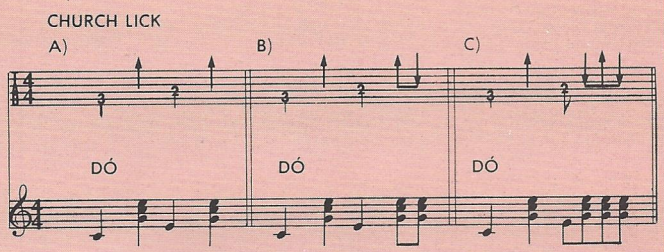
Claudia Gallone

o estilo Carter Family

Um dos estilos violonísticos mais importantes e típicos da música *country* tem seu nome ligado à Carter Family, grupo muito popular na América dos anos 20/30. Nessa época, o violão, que se difundira no campo por volta do final do século XIX, começava a se impor como instrumento principal da música popular. Substituiu o banjo no *blues* e inseriu-se na *string band* (conjunto de cordas) tradicional, sobrepondo-se ao banjo como principal suporte rítmico, sem, no entanto, dar uma contribuição melódica de destaque; as partes do violino e do banjo não sofreram modificações substanciais em relação ao passado.
Não mais colocado ao lado desses instrumentos, o violão assumiu com a Carter Family um papel fundamental e bem caracterizado, tanto do ponto de vista rítmico como melódico. E, enquanto os grandes *bluesmen* (intérpretes de *blues*) daquele período aperfeiçoavam a técnica do *finger picking*, o estilo desse grupo, talvez menos elaborado mas não menos expressivo, impunha-se definitivamente no mundo musical popular. Adotado por Woody Guthrie e em parte retomado por outros músicos, entre eles Doc Watson e Bob Dylan, o estilo Carter não tem apenas interesse histórico, mas tornou-se parte da bagagem técnica de todo violonista *folk*.

A estrutura básica

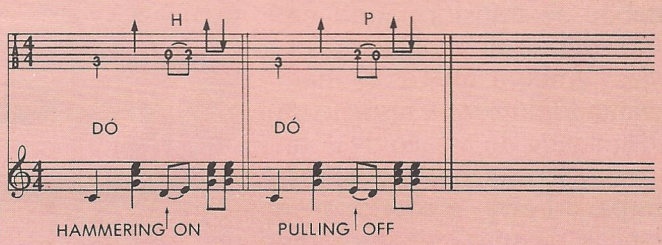
O estilo Carter caracteriza-se por sólida base rítmica, enriquecida por variações que integram a melodia dos solos, desenvolvida na maioria das vezes sobre os baixos. Obtém-se o acompanhamento de base alternando-se de forma regular os baixos de cada acorde sobre os tempos fortes do compasso, e inserindo entre um baixo e outro o som simultâneo das cordas agudas. Isso possibilita vários efeitos (1) :



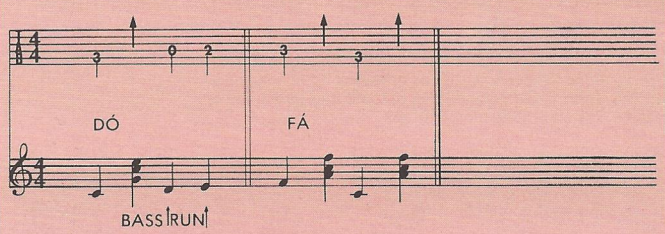
Woody Guthrie denominou esse tipo de acompanhamento de *church lick* (2) e costumava executá-lo com a palheta. No entanto, o estilo Carter é freqüentemente executado com mão livre, limitando-se o intérprete a reforçar o toque do polegar, nos baixos, com uma dedeira própria para ele, de plástico ou de metal; as cordas agudas são tocadas com os outros dedos.

As variações

No estilo Carter, as variações dizem respeito sobretudo aos baixos. Os *hammering on* e os *pulling off* (literalmente "martelar" e "tirar") correspondem, na música, aos ligados ascendentes e descendentes. Ambas as técnicas permitem produzir uma nota percutindo ou beliscando uma corda com os dedos da mão esquerda, ao invés de utilizar a direita: obtém-se, assim, um efeito muito fluido, o chamado *legato* (ligado).



Os *bass runs* (linhas de baixo) são fragmentos de escala, sempre desenvolvidos sobre os baixos, que sublinham a passagem de um acorde para o seguinte.



As intervenções melódicas

As variações de que falamos não servem apenas para tornar mais interessante o acompanhamento. Ao escolher cuidadosamente os baixos e inserindo no lugar certo os *hammering on* e os *pulling off*, é possível reconstruir o esqueleto da melodia, que, afinal, não é tão difícil de ser completada pelas notas que faltam, de forma a se integrar perfeitamente com o acompanhamento.
A partitura de *Wildwood Flower* exemplifica o que foi dito. Mas, para familiarizar-se realmente com esse estilo musical e para saborear completamente o *feeling*, será preciso ouvir vários discos, a começar pelos de Woody Guthrie e, naturalmente, os da Carter Family.

Claudia Gallone

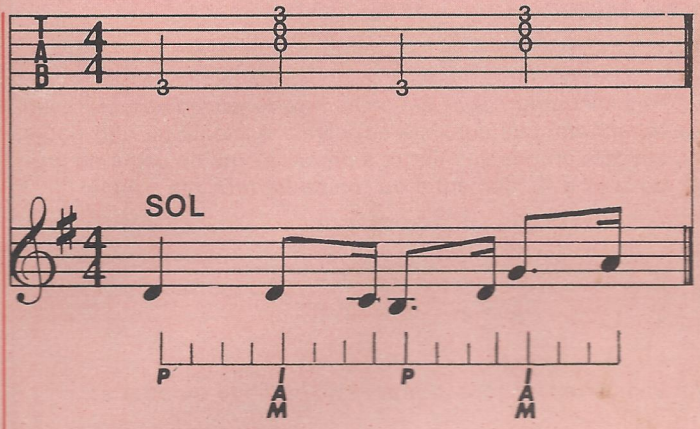
Notas:
1) Todos os nossos exemplos são em 4/4, como também a maior parte da das músicas populares americanas; mas não será difícil estender os conceitos expostos ao compasso 3/4.

2) Na linguagem da música popular americana chama-se de *lick* o motivo de uma composição; motivo é a menor parte de uma frase musical que conserva caráter organizado e estrutura melódica e rítmica reconhecível.

John Brown's Body

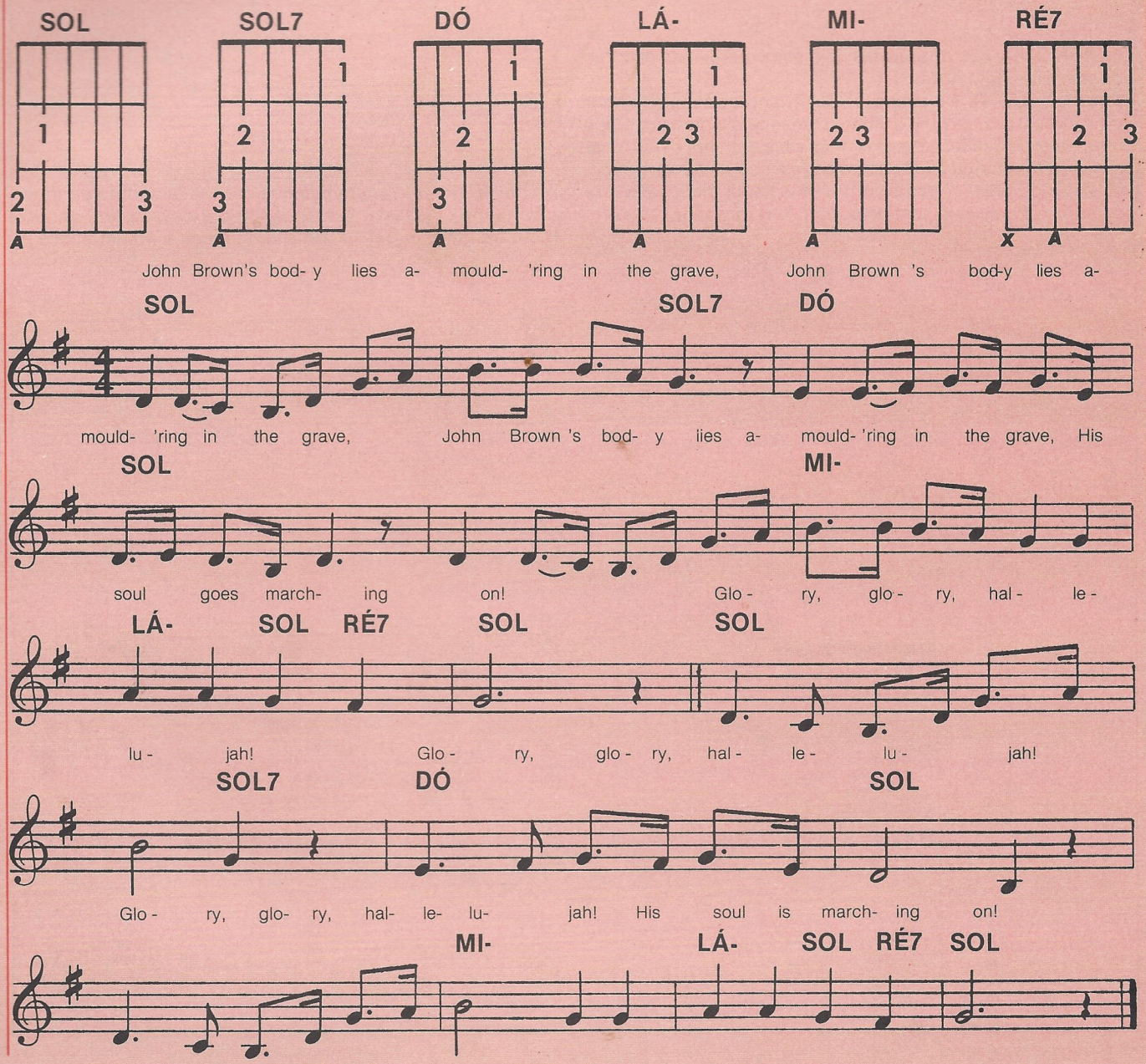
Entre os heróis da guerra civil americana, John Brown é, sem dúvida, o que mais impressionou a imaginação popular. Prova disso é a balada que lhe dedicaram. Nascida entre o povo, acabou se transformando em hino "oficial" dos soldados nortistas, embora muitos tenham levantado dúvidas a respeito da legitimidade do assalto de John Brown ao arsenal federal de Harper's Ferry, e sobretudo a respeito de suas façanhas anteriores. Eis uma rápida biografia do herói baseada em escritos a seu respeito. Nascido em 1800, em Torrington, no Connecticut, John Brown, já a partir de 1840, se posicionara a favor da abolição da escravatura, desenvolvendo nesse sentido intensa propaganda e formando grupos de ação com o objetivo de libertar os escravos das fazendas. Dentre seus feitos são lembrados o assassinato de escravistas brancos, no Kansas, no ano de 1854, e a coleta de fundos, dois anos mais tarde, para a construção, no Estado da Virgínia, de um abrigo para escravos que conseguiam fugir do Sul. Mas seu feito mais lembrado sempre foi o assalto e o saque do arsenal federal de Harper's Ferry, com o objetivo de obter armas para os escravos. John Brown foi capturado e enforcado, mas seu nome e seu espírito continuaram essa luta, representados pela célebre balada que se transformou em temível hino de guerra e de libertação.

John Brown's body lies amould'ring in the grave, John Brown's body lies amould'ring in the grave, John Brown's body lies amould'ring in the grave, His soul goes marching on!	*O corpo de John Brown se decompõe na tumba,* *O corpo de John Brown se decompõe na tumba,* *O corpo de John Brown se decompõe na tumba;* *Sua alma continua sua caminhada!*
Glory, glory, hallelujah! Glory, glory, hallelujah! Glory, glory, hallelujah! His soul is marching on!	*Glória, glória, aleluia!* *Glória, glória, aleluia!* *Glória, glória, aleluia!* *Sua alma continua sua caminhada!*
He captured Harper's Ferry with his nineteen men so true, And he frightened old Virginia till she trembled through and through, They hung him for a traitor, themselves the traitor crew, But his soul is marching on!	*Ele tomou Harper's Ferry com seus dezenove fiéis companheiros,* *E aterrorizou a velha Virgínia fazendo-a tremer de norte a sul,* *Os verdadeiros traidores o enforcaram como a um traidor,* *Mas sua alma continua sua caminhada!*
Glory, glory, hallelujah! (etc.)	*Glória, glória, aleluia! (etc.)*
John Brown died that the slave might be free, John Brown died that the slave might be free, John Brown died that the slave might be free, And his soul is marching on!	*John Brown morreu para que os escravos fossem libertos,* *John Brown morreu para que os escravos fossem libertos,* *John Brown morreu para que os escravos fossem libertos,* *E sua alma continua sua caminhada!*
Glory, glory, hallelujah! (etc.)	*Glória, glória, aleluia! (etc.)*
The stars above in heaven now are looking kindly down, The stars above in heaven now are looking kindly down, The stars above in heaven now are looking kindly down, On the grave of old John Brown.	*As estrelas, lá do céu, contemplam docemente,* *As estrelas, lá do céu, contemplam docemente,* *As estrelas, lá do céu, contemplam docemente,* *A tumba do velho John Brown.*
Glory, glory, hallelujah! (etc.)	*Glória, glória, aleluia! (etc.)*
Now has come the glorious jubilee, Now has come the glorious jubilee, Now has come the glorious jubilee, When all mankind are free.	*Finalmente chegou o dia glorioso,* *Finalmente chegou o dia glorioso,* *Finalmente chegou o dia glorioso,* *Em que toda a humanidade se libertou.*
Glory, glory, hallelujah! (etc.)	*Glória, glória, aleluia! (etc.)*



— o polegar toca o baixo A;
— o indicador, o médio e o anular tocam ao mesmo tempo a terceira, a segunda e a primeira cordas.

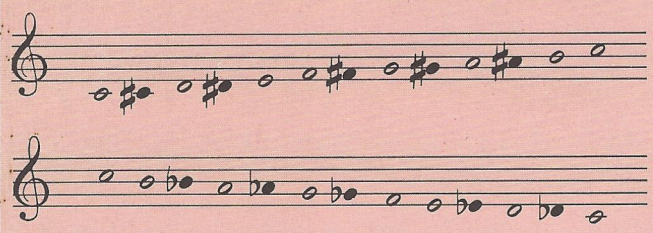
Observe: pela primeira vez estamos usando a semicolcheia. Cada semicolcheia equivale a 2 colcheias.



GRAMÁTICA DA MÚSICA

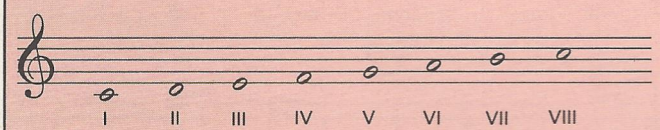
Escalas maiores em sustenidos

SEMITOM: é a menor distância entre dois sons. Intercalando-se um semitom a cada nota, partindo do *dó* e terminando em *dó*, obteremos doze sons, porque, de *mi* a *fá* e de *si* a *dó*, temos naturalmente ½ tom de distância; a isso chamamos "escala cromática", que pode ser *ascendente* e *descendente*.

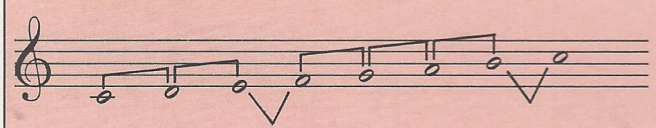


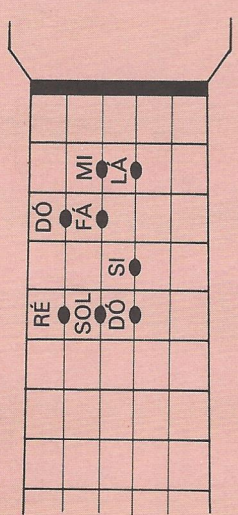
ENARMONIA: são duas notas de mesmo som, mas escritas de maneiras diferentes.

ESCALA MAIOR: é a sucessão de oito notas separadas por tons e semitons, na qual o último som repete o primeiro. Cada nota da escala recebe o nome de grau; a primeira delas (chamada fundamental ou tônica) é aquela que dá nome à escala. Os intervalos (distância entre dois sons) dispõem-se da seguinte forma: tom tom semitom, tom tom tom semitom.

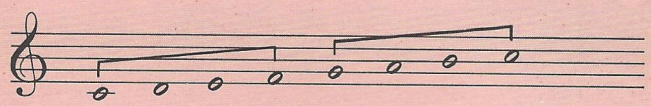


Partimos, então, de *dó maior* por ser a escala maior que naturalmente possui os tons e semitons na ordem correta.

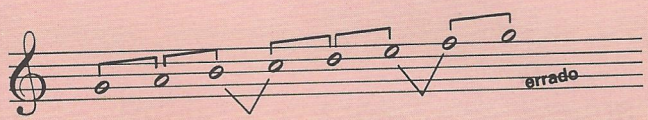


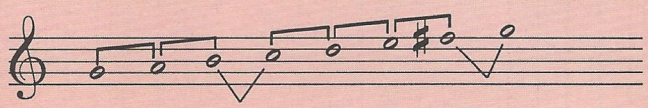


Para encontrarmos as próximas escalas usaremos o processo *tetracorde*, que consiste em dividir a escala de oito notas em dois grupos de quatro; a primeira nota do segundo grupo será a fundamental ou tônica da próxima escala.

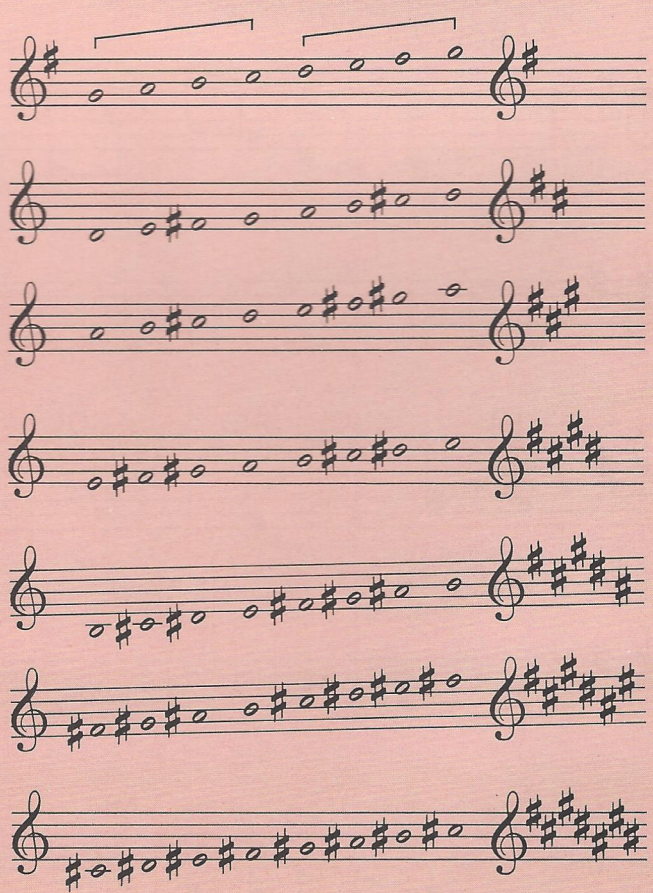


Vamos repetir todo o processo, partindo da nota *sol*.

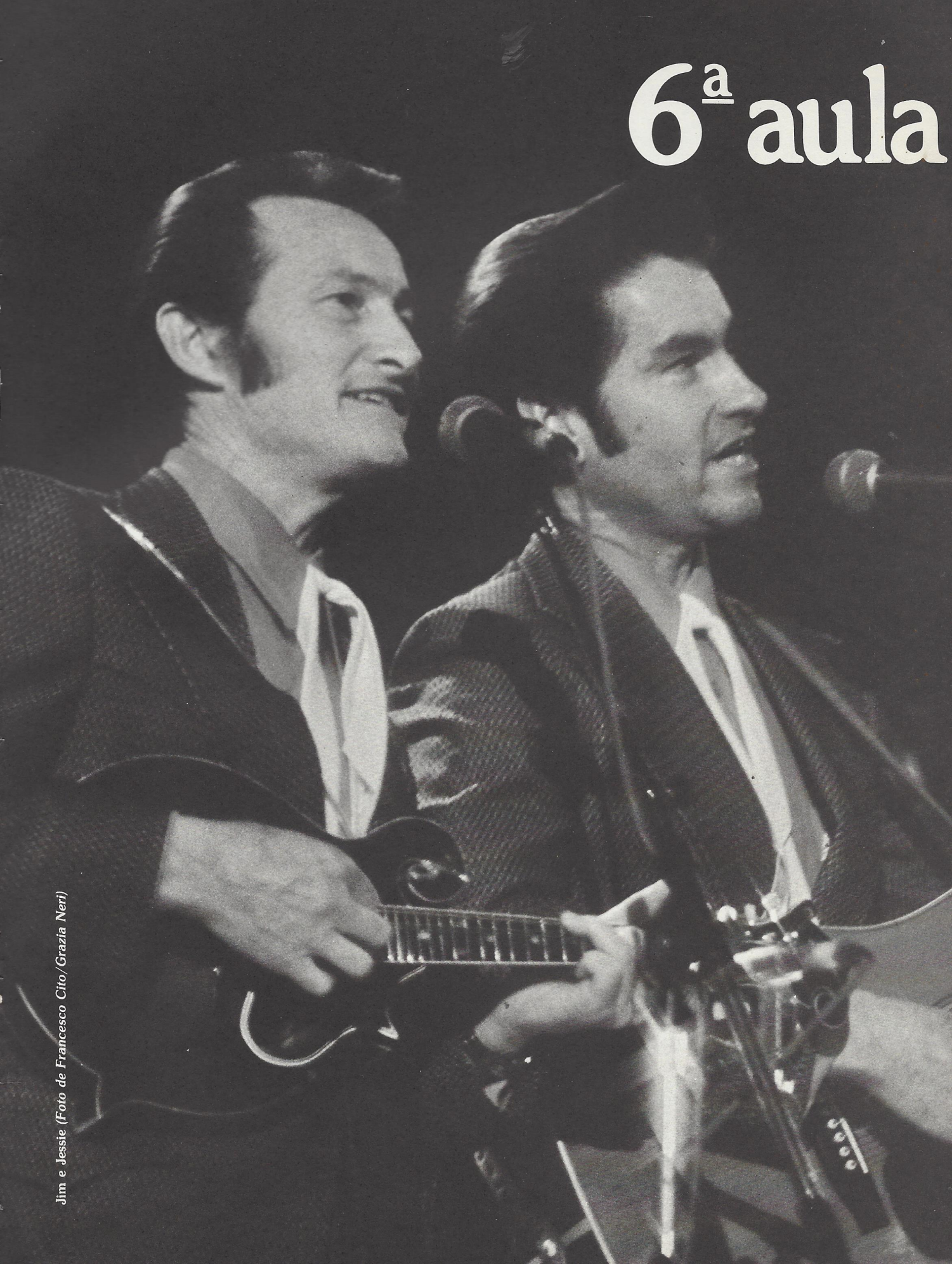




Sol maior tem o *fá sustenido* que corrige o número de tons e semitons da escala. Continuando o processo tetracorde, encontraremos todas as escalas maiores em sustenidos.



6ª aula

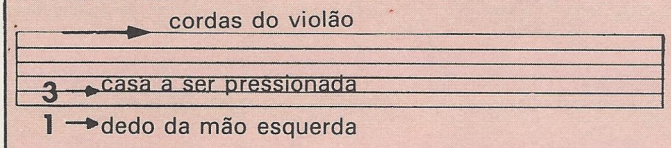


Jim e Jessie (*Foto de Francesco Cito/Grazia Neri*)

A TABLATURA

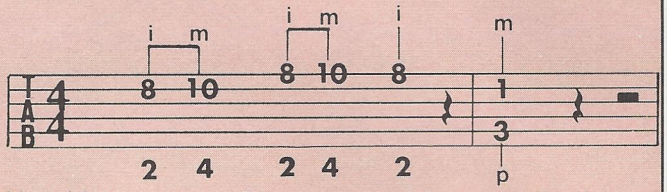
A esta altura de nosso curso torna-se necessária uma utilização mais completa da tablatura, de forma a satisfazer totalmente as exigências de escrita dos exercícios. Você irá perceber que a tablatura é um tipo de notação muito completa e cada vez mais difundida nas publicações especializadas.

Até aqui utilizamos a tablatura para exercícios com mãos separadas: as bolinhas indicavam as cordas a serem tocadas. Agora vamos dar um passo à frente, indicando qual casa deve ser pressionada e também o dedo a ser utilizado. Assim:

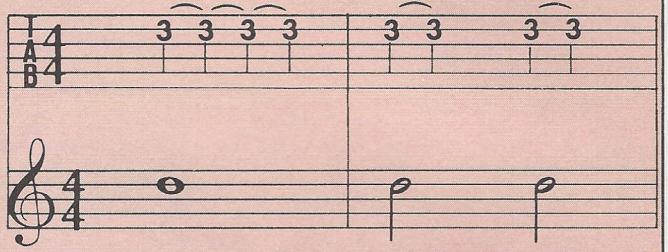


O exemplo deve ser lido da seguinte forma: pressionar a quinta corda na terceira casa com o primeiro dedo (indicador). Se o número da casa for igual ao do dedo, será omitido o dedilhado. O zero indica que a corda deve ser tocada solta.

No início da tablatura vocês encontrarão a sigla TAB acompanhada pela indicação de tempo, como no pentagrama: 2/4, 4/4 etc. As linhas verticais delimitam os compassos, também como na notação tradicional. Todos os demais símbolos serão aprendidos com o tempo. Por enquanto, a última explicação diz respeito aos valores dos sons, indicados na notação tradicional por meio de notas brancas, pretas, com ou sem haste etc. A tablatura utiliza os mesmos meios para indicar tanto a duração das notas como das pausas. Veja um exemplo:



Na tablatura, as semibreves e as mínimas são desdobradas em semínimas, ficando indicadas da seguinte maneira:



A linha curva que une as notas, chamada ligadura, tem exatamente a função de prolongar o som por toda a duração expressa pelas notas ligadas pela linha.

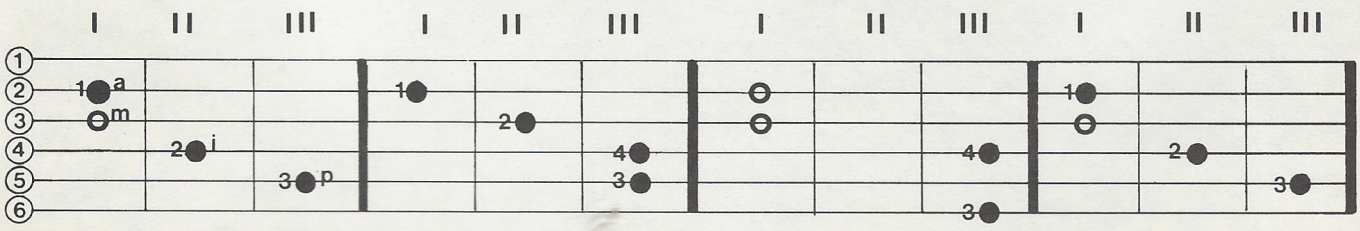
VIOLÃO

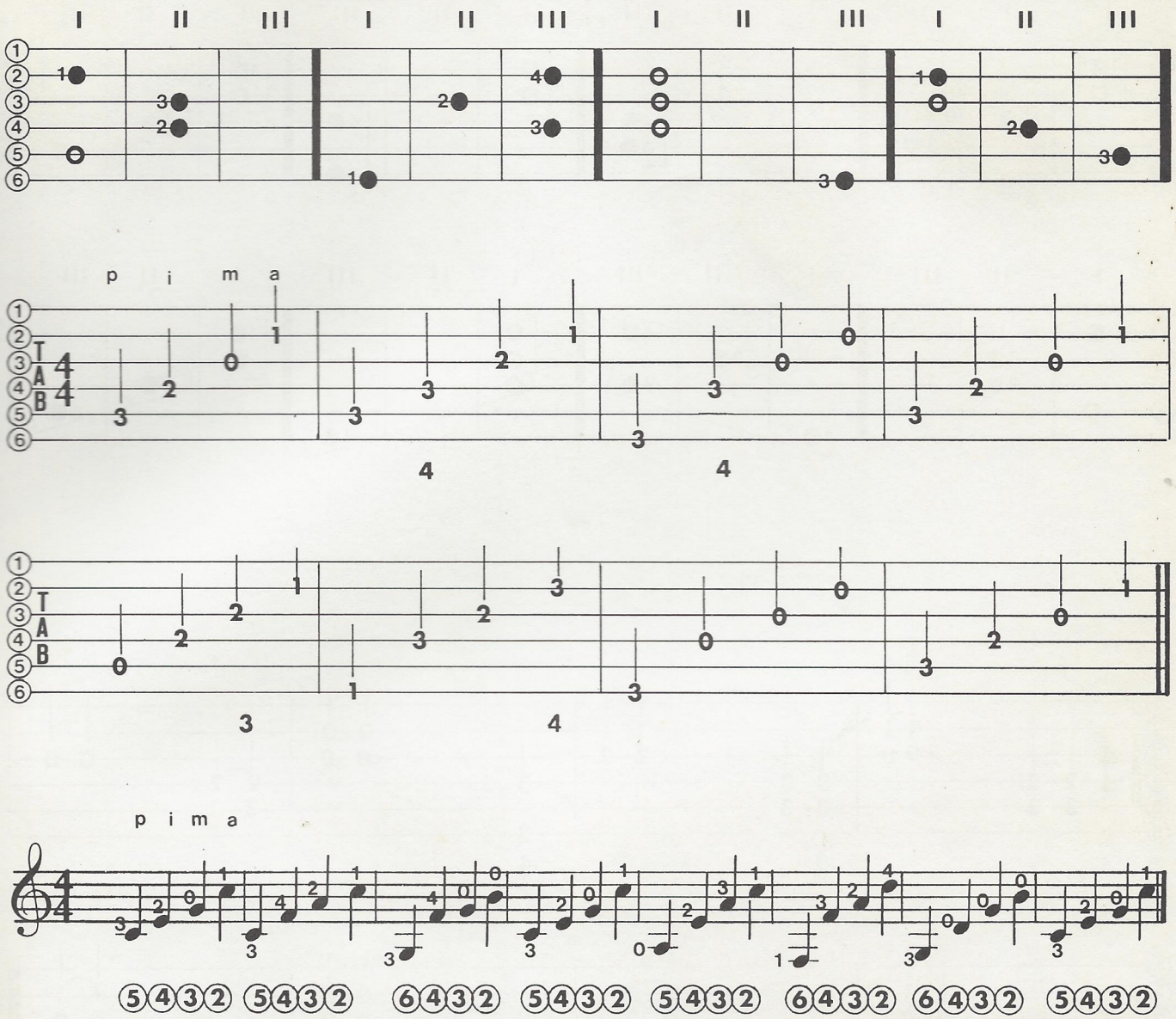
exercícios

Mario Gangi

16 Depois de ter exercitado as duas mãos separadamente, a partir deste exercício você irá trabalhá-las juntas, usando as três primeiras casas do violão. Para que o exercício fique mais claro, foi escrito em três versões diferentes: pelo sistema de gráficos, na tablatura e no pentagrama. Cada gráfico, que reproduz as primeiras três casas, deve ser lido a partir da nota localizada sobre a corda mais grave, subindo corda após corda até a mais aguda — da sexta até a primeira, portanto. Se você seguir as explicações da fita cassete, não deverá surgir nenhuma dificuldade.

Se preferir acompanhar a tablatura, antes de começar o exercício é aconselhável ler cuidadosamente as explicações do boxe acima. O exercício se constitui de uma série de arpejos ascendentes. O arpejo é, na verdade, um acorde cujas notas não são tocadas ao mesmo tempo, mas sucessivamente, uma após a outra. Os dedos da mão direita deverão tocar as cordas sempre nesta seqüência: p, i, m, a.

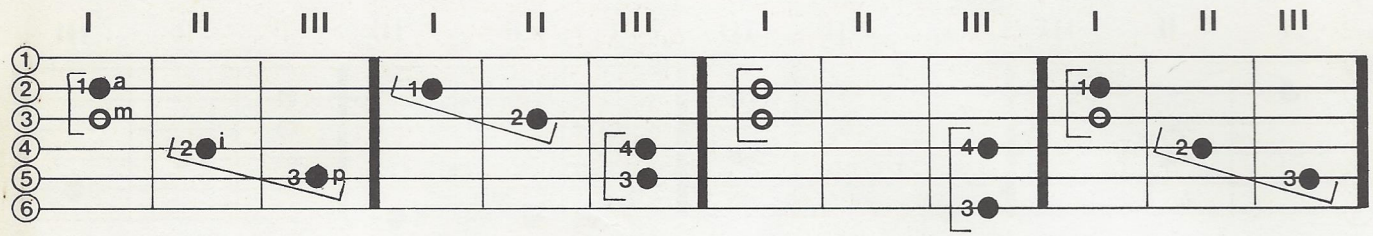


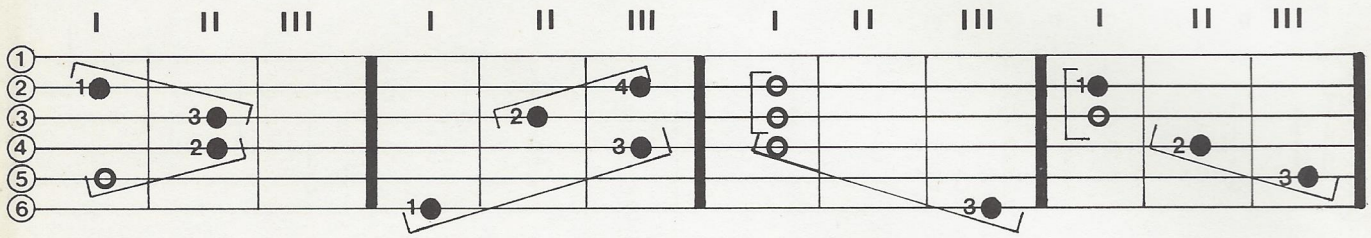


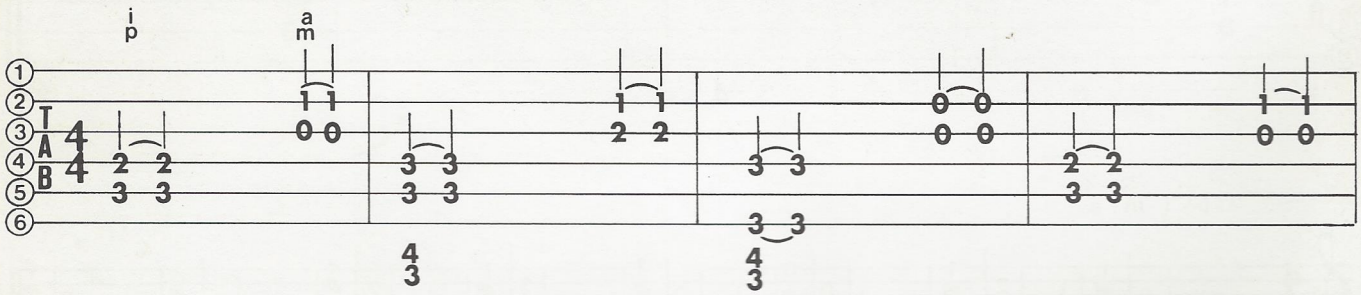
17 Este exercício desenvolve-se, como o anterior, nas três primeiras casas, com a diferença de que ele propõe o som simultâneo de duas notas. No gráfico as duas notas a serem tocadas juntas estão unidas por uma linha, enquanto que no pentagrama e na tabladura estão escritas uma sobre a outra.

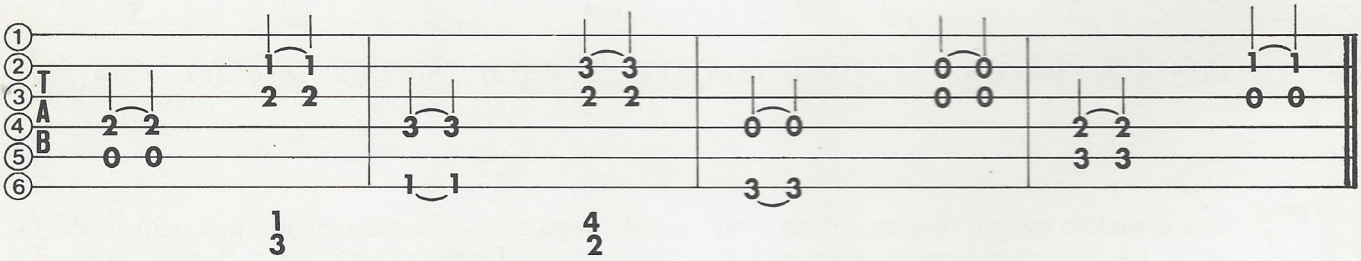
Vamos examinar o primeiro compasso: inicia-se com um *dó* (quinta corda, casa III) e um *mi* (quarta corda, casa II), tocados, simultaneamente, com o polegar e o indicador; em seguida, no mesmo compasso, tem-se um *sol* (terceira corda solta) e outro *dó* (segunda corda, casa I), tocados com o dedo médio e o anular. Você acabou de fazer um acorde de *dó maior*, composto pelas notas *dó*, *mi*, *sol*. Seguem-se, nesta ordem, um acorde de *fá maior*, um de *sol com sétima* e, depois, outro de *dó maior*.

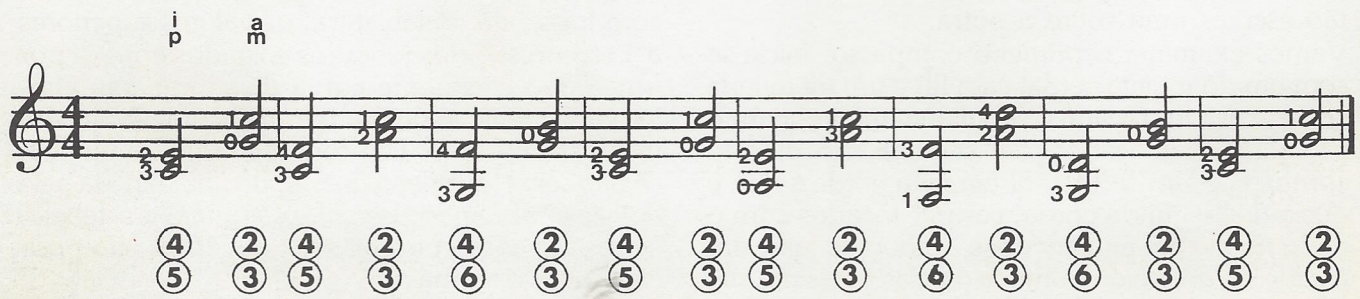
O exercício é em compasso 4/4, com notas que valem dois tempos cada uma: portanto, representado no pentagrama por meio de notas brancas com haste. Já na tablatura, os valores superiores a 1 tempo são desdobrados e ligados entre si por uma linha levemente curva (ligadura), que, colocada entre dois sons de mesma altura, serve para unir a sua duração. Um conselho: mesmo que você não saiba ler o pentagrama, dê uma olhada nele de vez em quando. Isso o acostumará a estabelecer as relações entre os sons obtidos e sua posição sobre as linhas.


I II III I II III I II III I II III
a
m
i
p

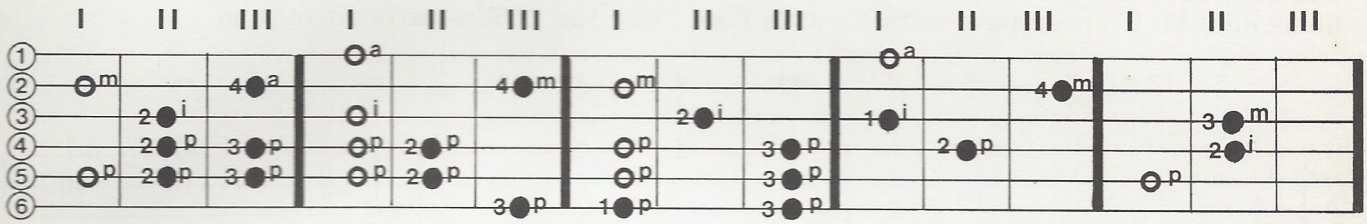

I II III I II III I II III I II III


i
p
a
m
T
A
B


T
A
B


i
p
a
m

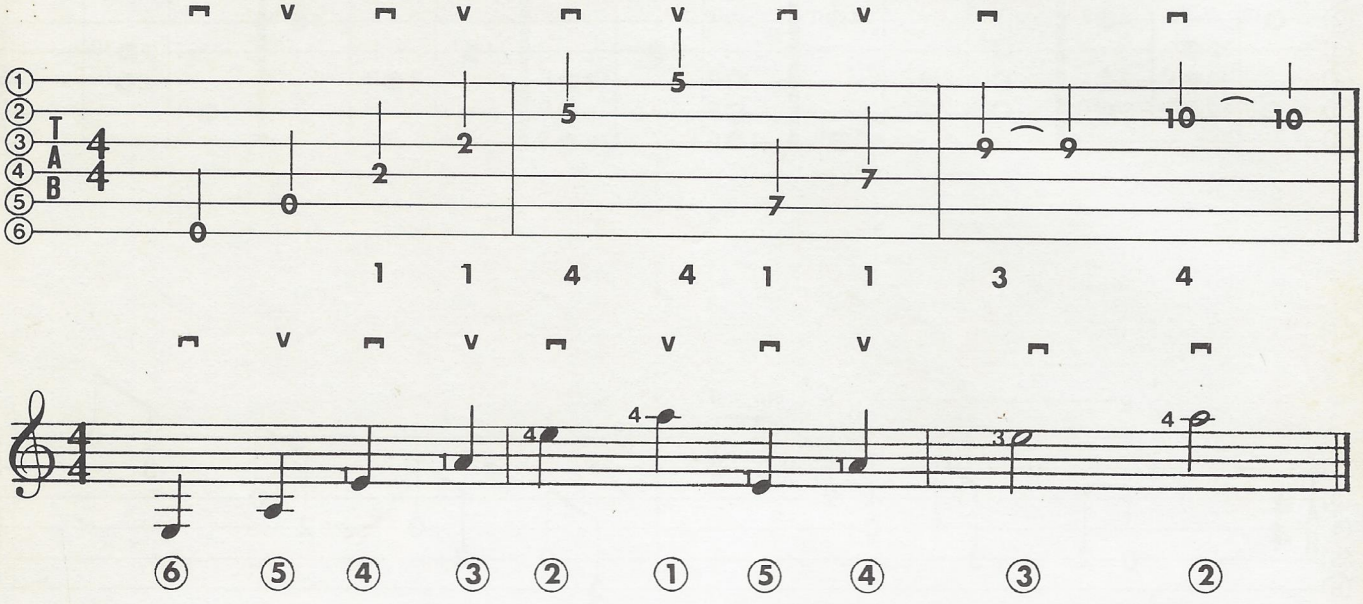
18 Este exercício ampliará seu conhecimento das notas obtidas nas primeiras três casas. O gráfico deve ser lido sempre a partir da corda mais grave. Caso haja mais notas sobre a mesma corda, leia da esquerda para a direita. Para a execução do primeiro compasso ouça atentamente as explicações da fita. Dessa maneira você não terá dificuldades em prosseguir. Duas últimas recomendações para a mão direita: siga rigorosamente os dedilhados e lembre-se de que, indo das cordas graves para as mais agudas, o antebraço e o pulso é que devem mover-se, sem que os dedos se dobrem de forma enrijecida.


I II III I II III I II III I II III I II III
1 2 3 4 5 6
m a i p p p

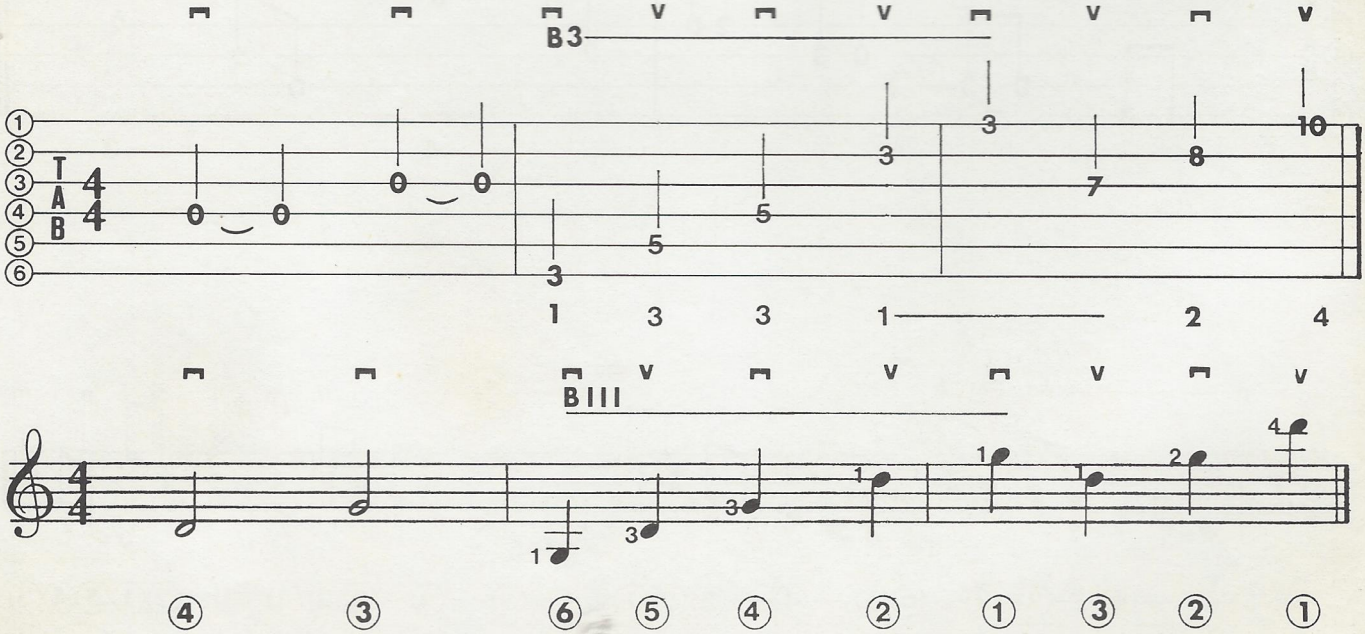
exercícios

Franco Cerri

16 Aqui vamos trabalhar com as duas mãos. A esquerda deverá correr ao longo das dez primeiras casas, para descobrir as diferentes posições com as quais podemos obter as notas *mi* e *lá*. Comece pela sexta e quinta cordas. Ambas soltas. Passe, depois, para a quarta e terceira cordas, na casa II. Seguindo a tablatura e ouvindo as explicações na fita, você não terá dificuldade para encontrar as outras posições em que são obtidas as notas *mi* e *lá*.



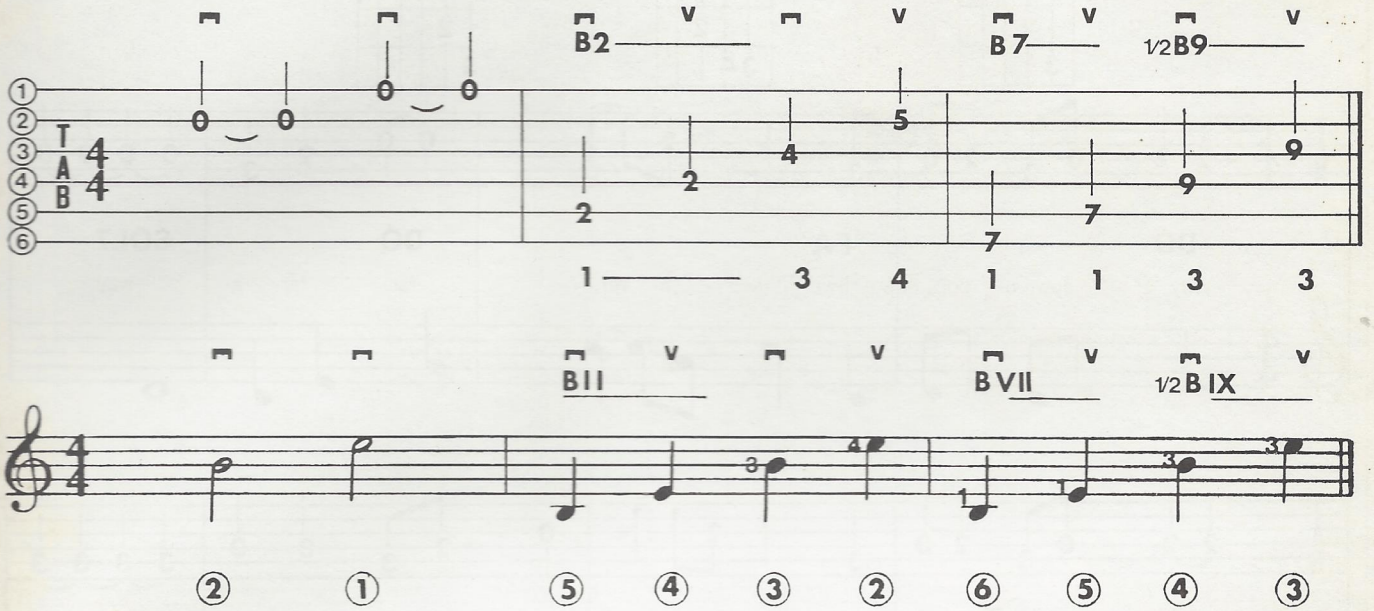
17 Agora dedicaremos nossa atenção para as notas *ré* e *sol*. Elas são obtidas tocando-se a quarta e terceira cordas soltas. Depois, fazendo uma pestana sobre a terceira casa e com o terceiro dedo sobre a quinta casa, toque a sexta corda, a quinta, a quarta, a segunda, e assim por diante, sempre acompanhando o exercício pelo cassete.



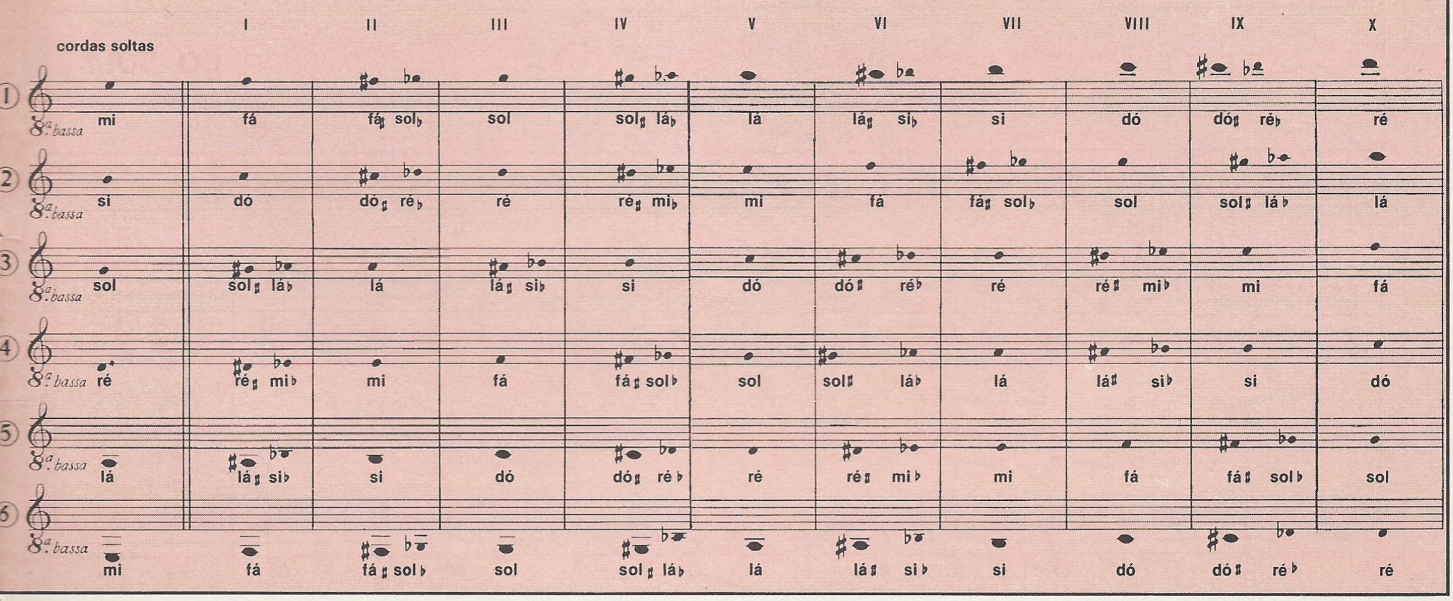
18 Passemos agora às notas produzidas pela segunda e primeira cordas soltas, isto é, *si* e *mi*. Essas notas também podem ser obtidas de outras formas. Ouça na fita a explicação. Nunca se esqueça de que, uma vez obtido o som, é preciso olhar como está escrito no pentagrama e pronunciar seu nome: isso também ajuda a educar o ouvido musical.

Ao pé da página você verá o esquema correspondente às primeiras dez casas.

Observe a posição dos sons importantes e procure fixá-la na memória.

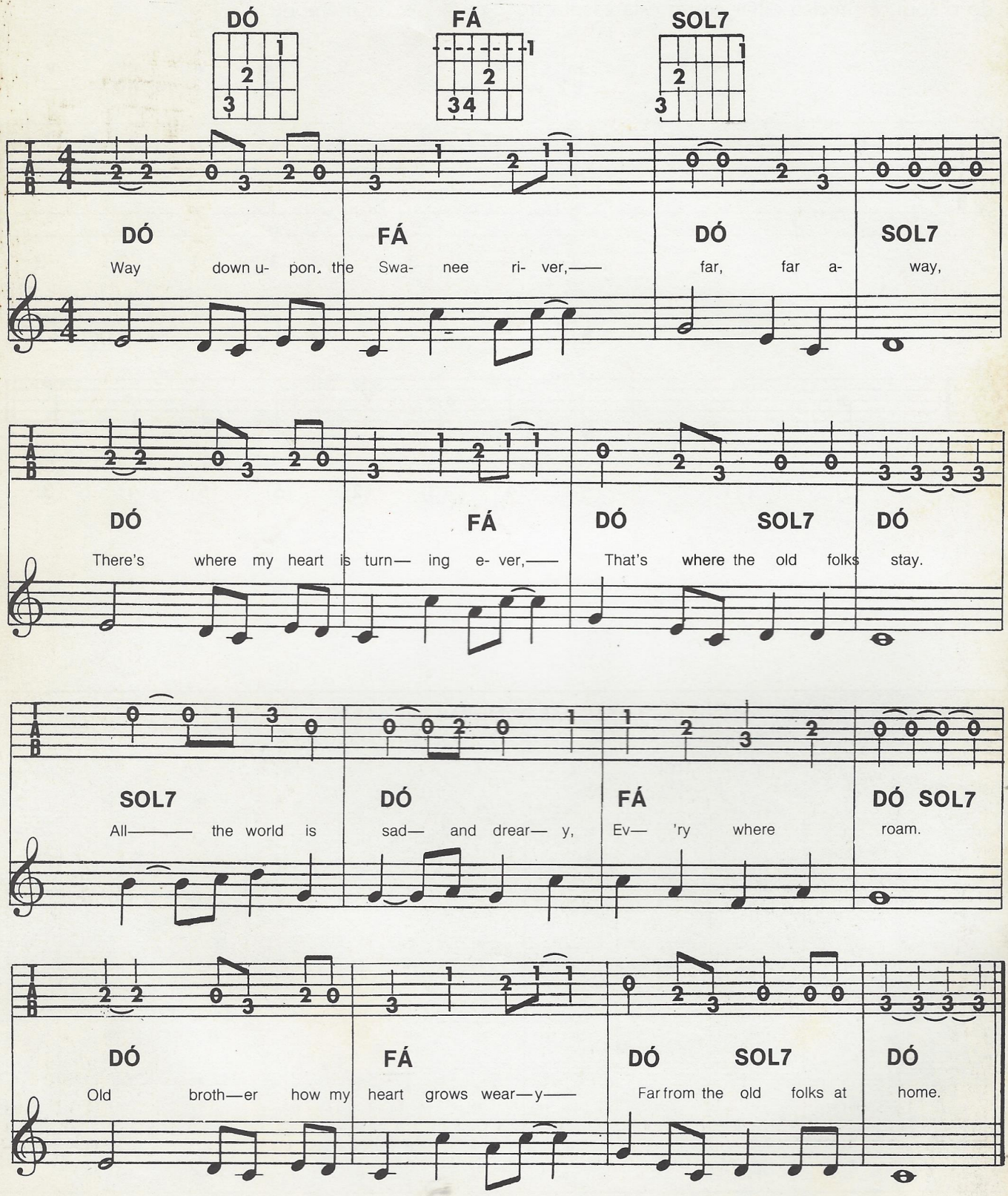


AS NOTAS DAS PRIMEIRAS DEZ CASAS



Swanee River

Eis aqui a melodia e os acordes de *Swanee River*, numa versão talvez um pouco menos atraente do que a proposta por Cerri e Gangi na fita, mas, sem dúvida, de mais fácil execução.



B. B. King (© Guido Harari)

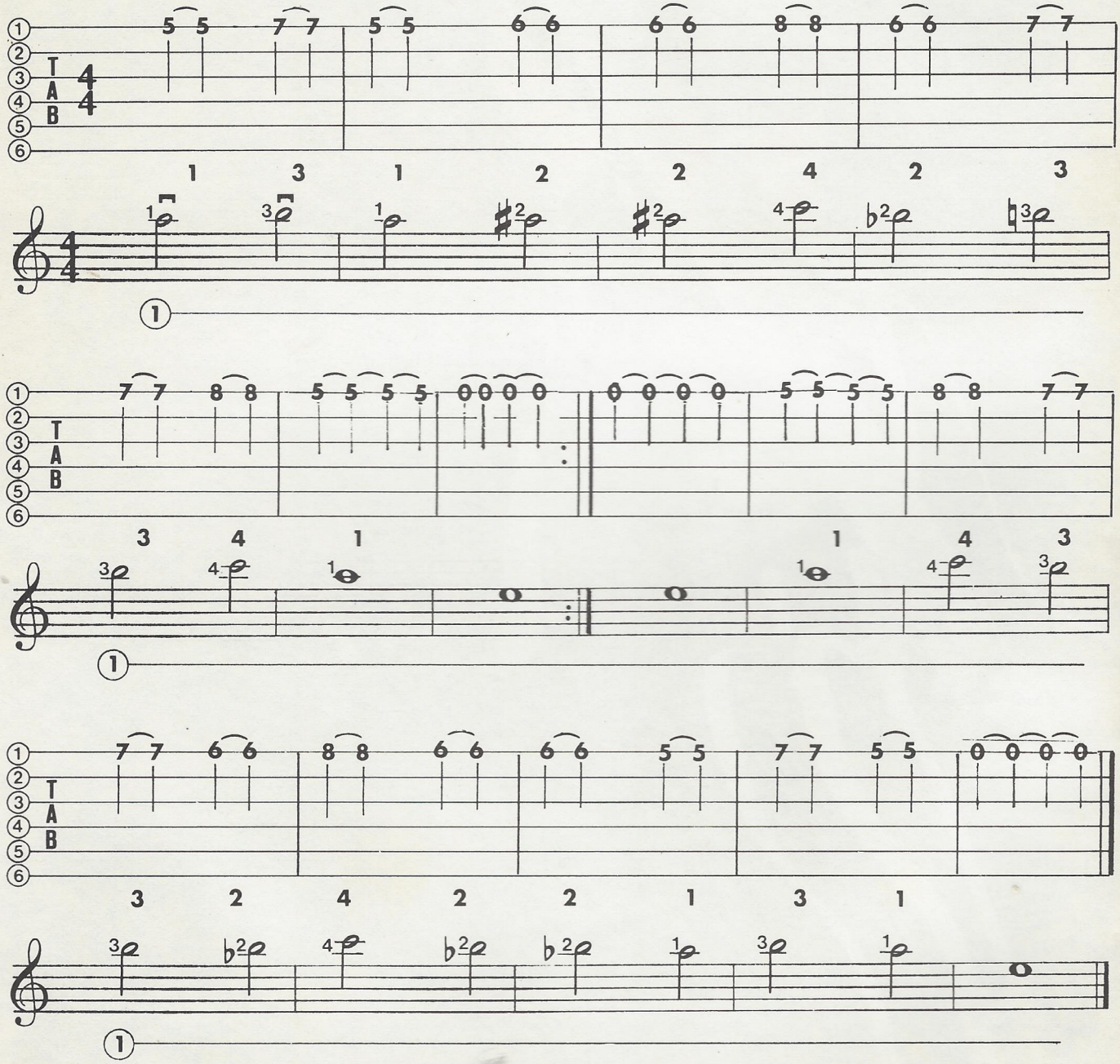
7ª aula

exercícios

Franco Cerri

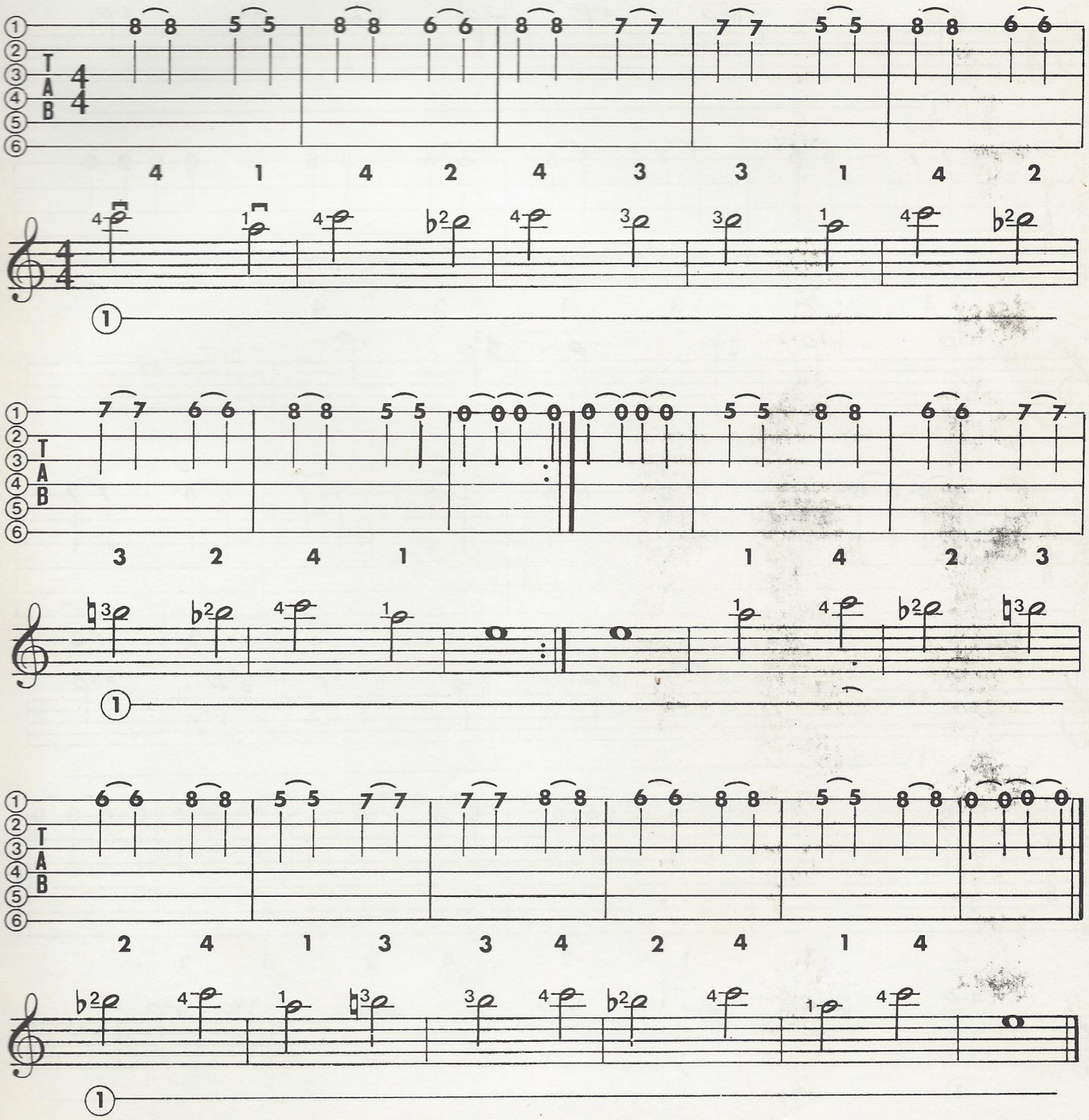
19 Este exercício requer certo cuidado para que soe "limpo". Desenvolve-se inteiramente sobre a primeira corda, nas casas V, VI, VII e VIII, e compõe-se de notas com valor de 2 e 4 tempos.

Atenção! Na metade da segunda linha, você encontrará duas barrinhas precedidas por dois pontos: é o que se denomina *sinal de repetição*. Significa que você deverá repetir toda a parte que antecede os dois pontos, exatamente como faço na fita. Pode também acontecer que não seja necessário repetir todo o trecho, mas apenas parte dele: nesse caso, você terá de procurar o lugar em que se encontra um sinal semelhante — só que com os dois pontos colocados depois das barrinhas — e repetir a partir dali. Como você pode notar, a segunda parte do exercício é uma inversão da primeira (movimento retrógrado).

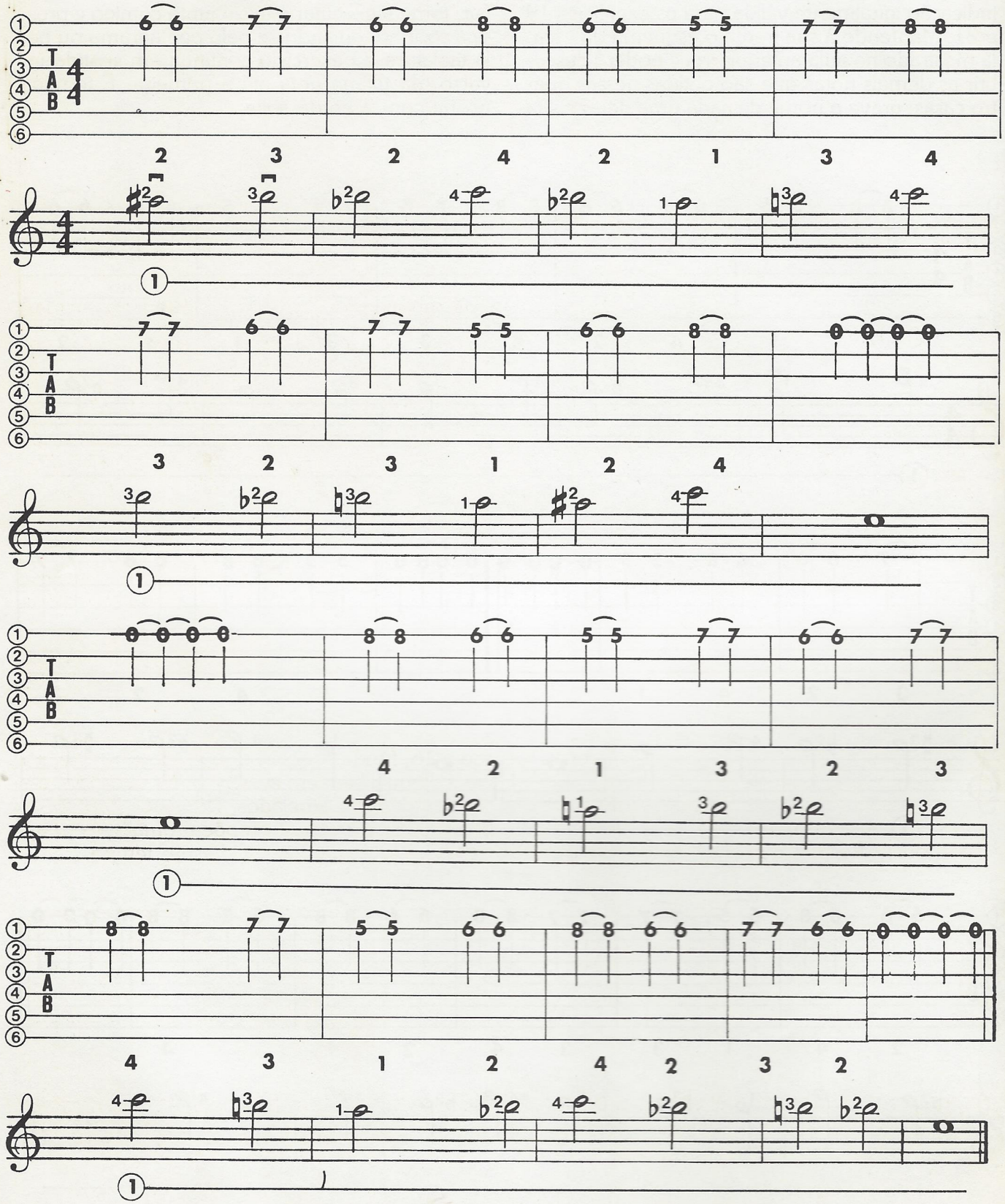


20 Este exercício é análogo ao anterior: desenvolve-se sobre as casas V, VI, VII e VIII da primeira corda. Mas você também pode executá-lo sobre as outras cordas — indicação igualmente válida para os exercícios 19 e 21. Mantendo à sua frente o esquema da escala mostrado na aula anterior, você poderá descobrir as demais notas que são obtidas nessas quatro casas: grave o nome de cada uma delas e sua exata localização. E observe atentamente o dedilhado, visando a fluidez e a uniformidade.

Bem na metade do exercício você encontrará novamente o sinal de repetição que acabei de explicar: torne a executar o início junto comigo e prossiga sozinho, guiando-se pelo pentagrama ou pela tablatura. O exercício continua em sentido inverso, da última nota até a primeira. E termina no *mi* com a corda solta.

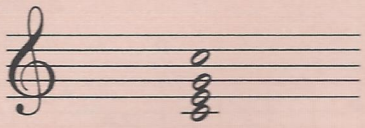


21 O exercício prevê uma execução em tempo lento e outra em ritmo dobrado: na primeira, você deverá tocar a nota a cada dois tempos do compasso; na segunda, uma nota para cada tempo. É como se as notas da segunda versão assumissem o valor de 1 tempo.

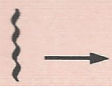


GRAMÁTICA DA MÚSICA

1 ACORDE: três ou mais notas tocadas ao mesmo tempo.



2 ARPEJO (ou acorde arpejado): acorde onde as notas são tocadas uma depois da outra.



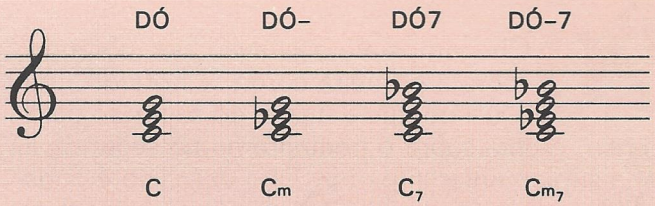
→ Indicação de acorde arpejado.

Existem duas maneiras de se nomear um acorde. O primeiro, como temos usado, nomeia os acordes conforme a notação musical (*dó, ré, mi, fá, sol, lá e si*).
Quando é menor, usamos o sinal de menos (–) logo após o nome do acorde. A sétima, tanto no maior quanto no menor, vem indicada pelo número 7.

Há ainda outro sistema — o da cifragem — muito usado na música popular:

A = *lá*
B = *si*
C = *dó*
D = *ré*
E = *mi*
F = *fá*
G = *sol*

A letra sozinha indica o acorde maior. O acorde menor é indicado por um **m** logo após a letra. A sétima é representada pelo número 7, indicando intervalo de sétima menor a partir da nota fundamental (ou tônica).

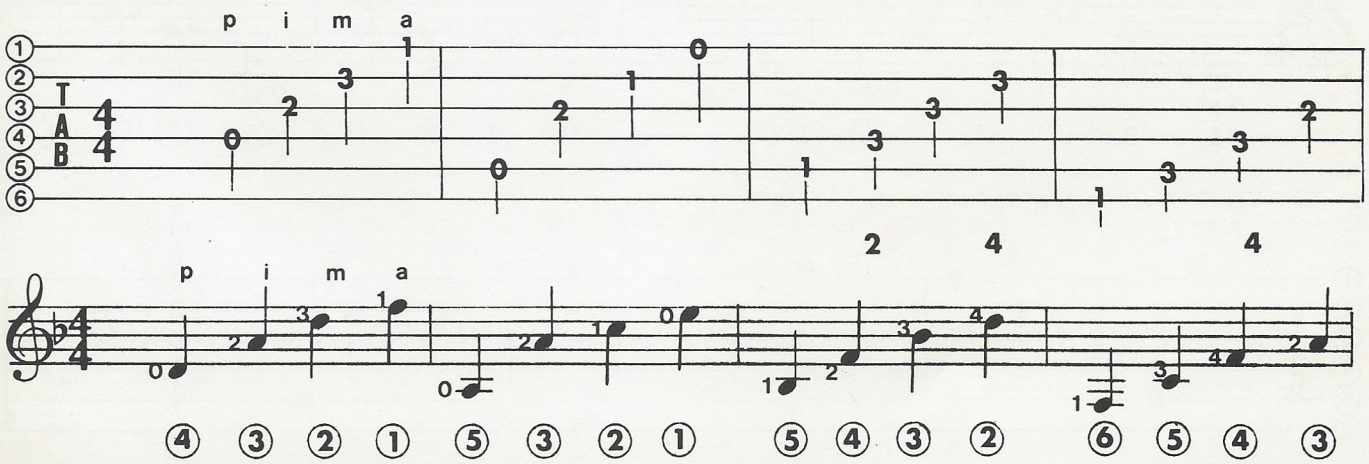


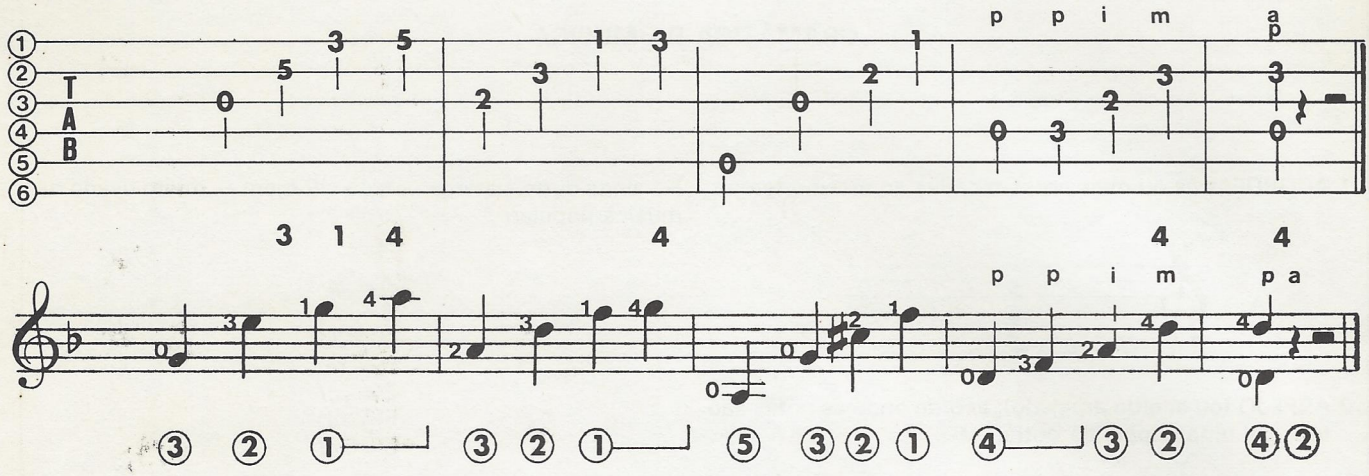
VIOLÃO

exercícios

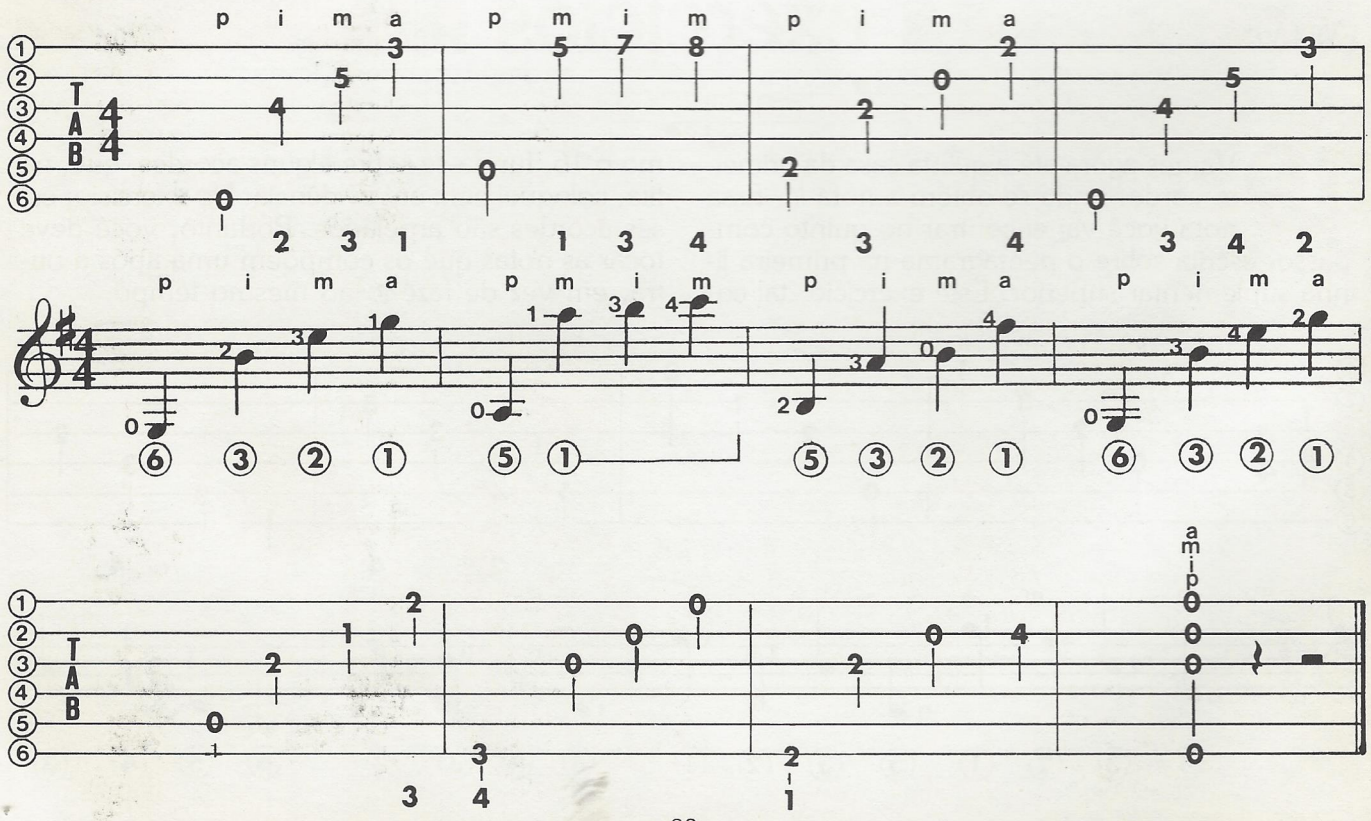
Mario Gangi

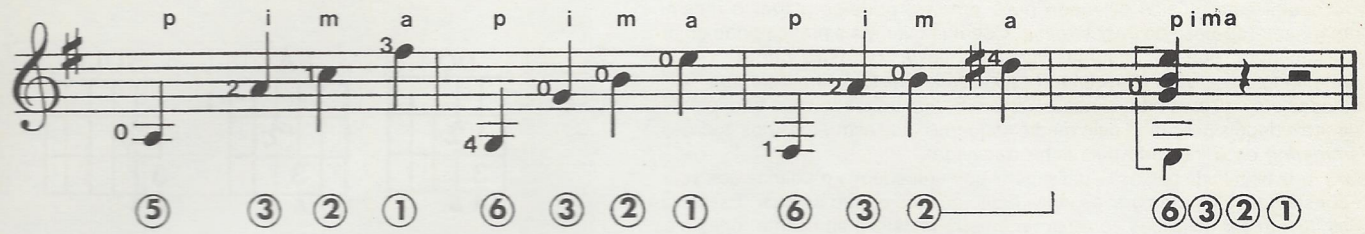
19 Vamos agora até a quinta casa da primeira corda, onde se obtém a nota *lá*. Essa nota você vai encontrar no quinto compasso, escrita sobre o pentagrama na primeira linha suplementar superior. Este exercício, tal como o 16, funda-se sobre alguns acordes, que, na fita, coloquei bem em evidência. No exercício, esses acordes são arpejados. Portanto, você deve tocar as notas que os compõem uma após a outra, em vez de fazê-lo ao mesmo tempo.



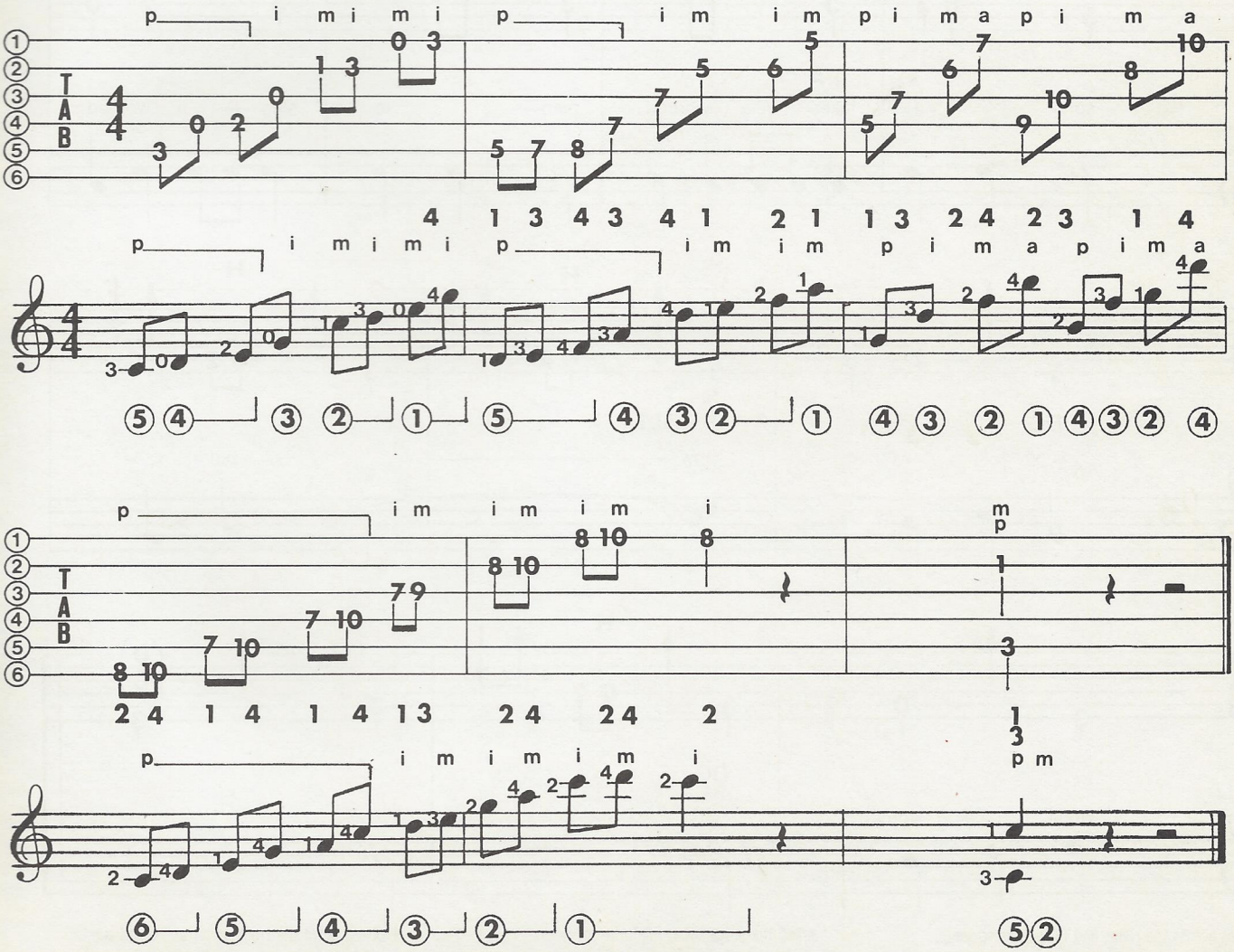


20 Chegamos até a oitava casa, obtendo, sobre a primeira corda, a nota *dó*, que é justamente a última do segundo compasso, escrita sobre o pentagrama na segunda linha suplementar superior. Este exercício é construído sobre os acordes de mi menor (composto pelas notas *mi*, *sol*, *si*), lá menor (*lá*, *dó*, *mi*), si com sétima (*si, ré sustenido, fá sustenido, lá*) etc., para concluir com um de mi menor. Mas, nesse ponto, muita atenção: até aqui, os acordes foram arpejados; no último compasso, porém, você deve tocar quatro cordas juntas. Todas soltas. O dedilhado da mão direita segue sempre a fórmula p, i, m, a, exceto no segundo compasso.





21 Continuamos em direção a notas mais agudas. Com a primeira corda pressionada na décima casa obtemos a nota *ré*, que é a última do terceiro compasso, escrita sobre o pentagrama no terceiro espaço suplementar superior. Na fita, executo o primeiro compasso do exercício muito lentamente. Prestando atenção ao mecanismo e observando cuidadosamente a partitura, você não deverá encontrar maiores obstáculos. Vale aqui — como em exercícios anteriores e mesmo nos próximos — uma importante recomendação: comece o estudo lentamente, repetindo as passagens em que sente maior dificuldade; acelere o andamento quando já estiver dominando cada componente do exercício (notas, dedilhados da mão direita e da esquerda). O andamento que mantenho na fita deve representar o ponto de chegada e não o de partida!



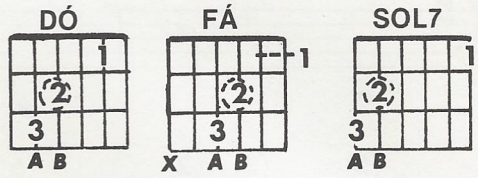
WORRIED MAN BLUES

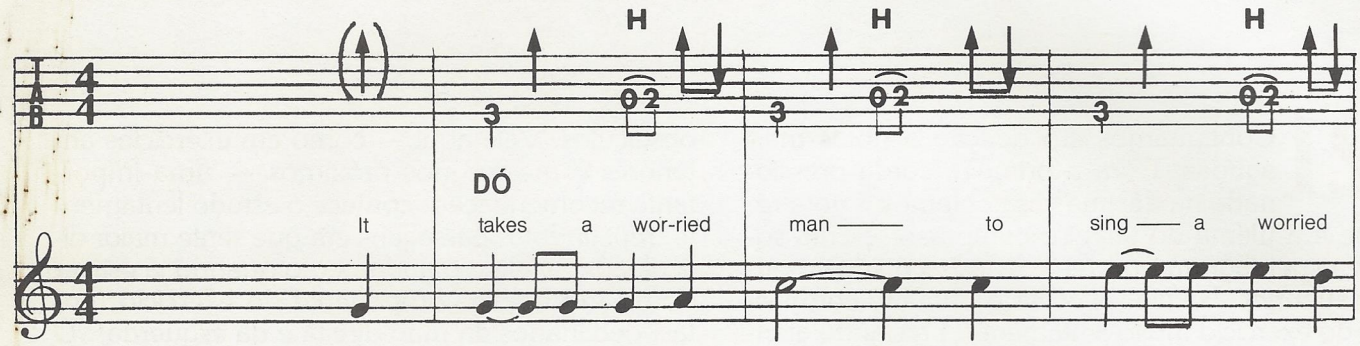
Canção tradicional

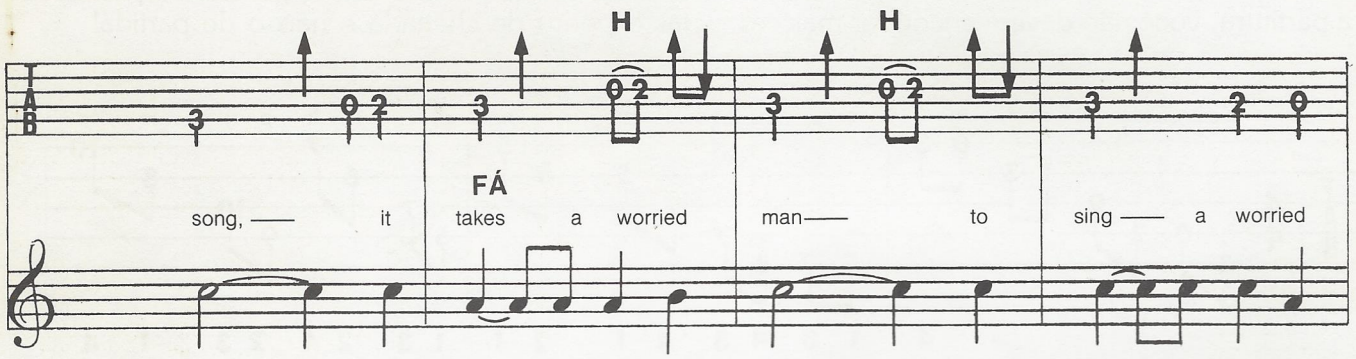
Para executar esta música de modo mais simples, pode-se utilizar o mesmo acompanhamento-base de *East Virginia*. Quem já tiver mais prática pode guiar-se pela tablatura, que traz algumas variações típicas do estilo Carter.

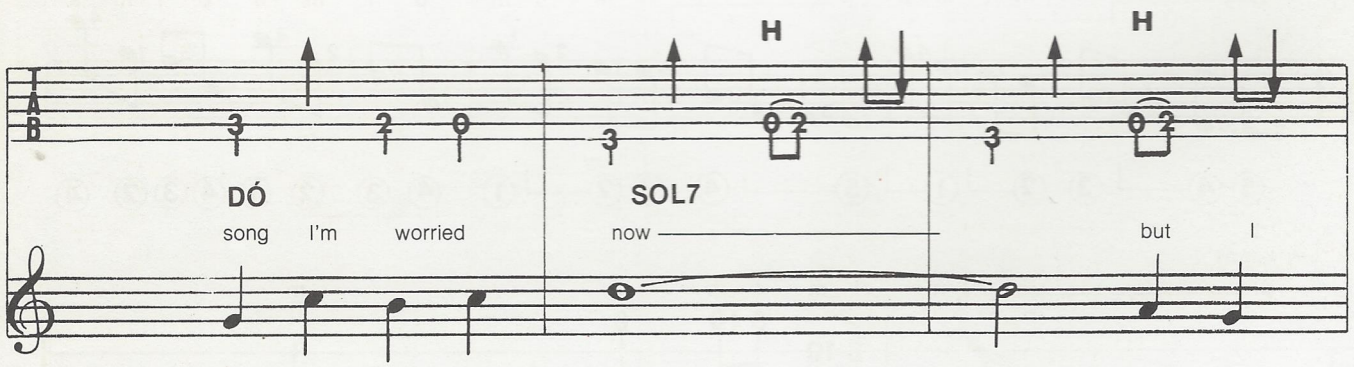
— *Hammering on* — ligados ascendentes, indicados, na tablatura, pela letra ''H'', executados em correspondência com o baixo B, que é tocado solto com o polegar direito e depois percutido pelo médio esquerdo (nos esquemas dos acordes, o *Hammering on* é indicado pela linha tracejada).

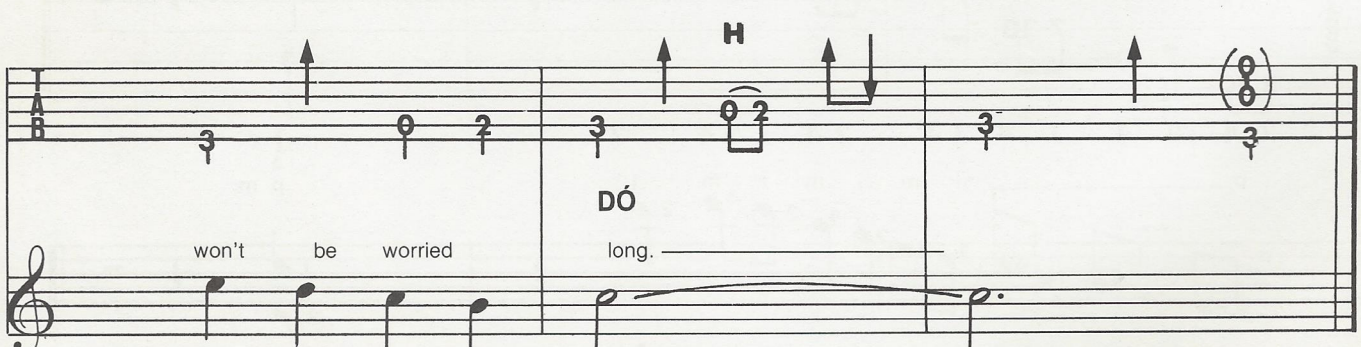
— *Bass runs* (linhas de baixo) — passagens que precedem a mudança dos acordes, constituídas de notas graves individuais tocadas com o polegar. Essas variações devem ser utilizadas com parcimônia; a tablatura apresenta todas elas apenas a título de exemplo.











I went across the river, and I lay down to sleep.
When I woke up, I had shackles on my feet.

Twenty-nine links of chain around my leg.

I asked the judge, what might be my fine?
Twenty-one years on the Rocky Mountain Line.

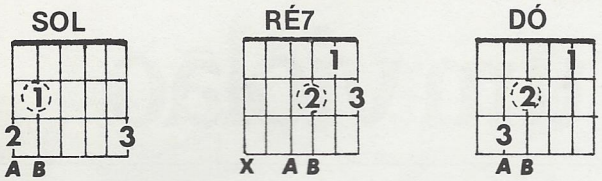
The train arrived, twenty coaches long.

I looked down the track as far as I could see.
Little bitty hand was a-wavin' after me.

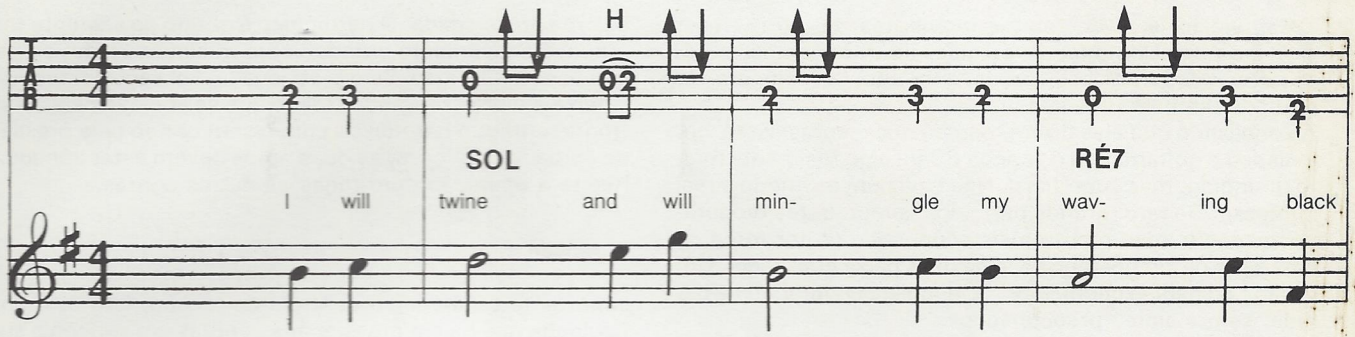
If anyone should ask you, who composed this song.

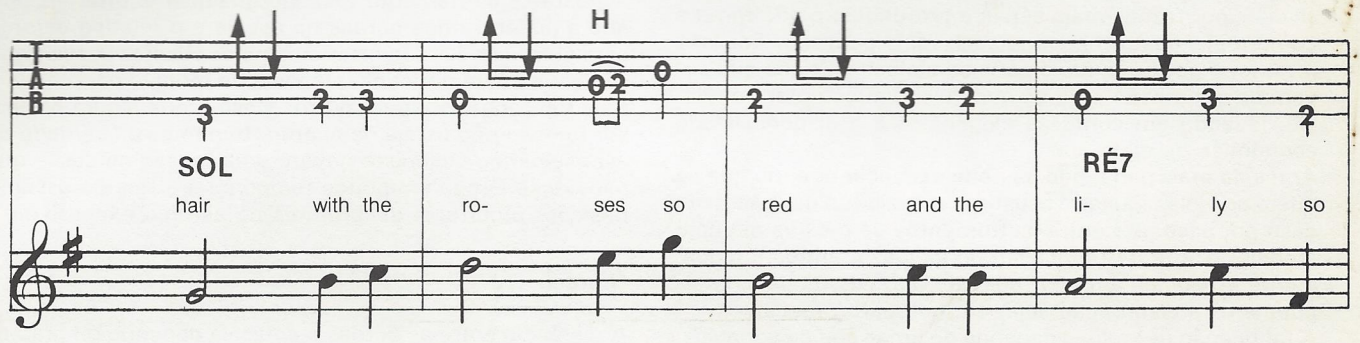
WILDWOOD FLOWER

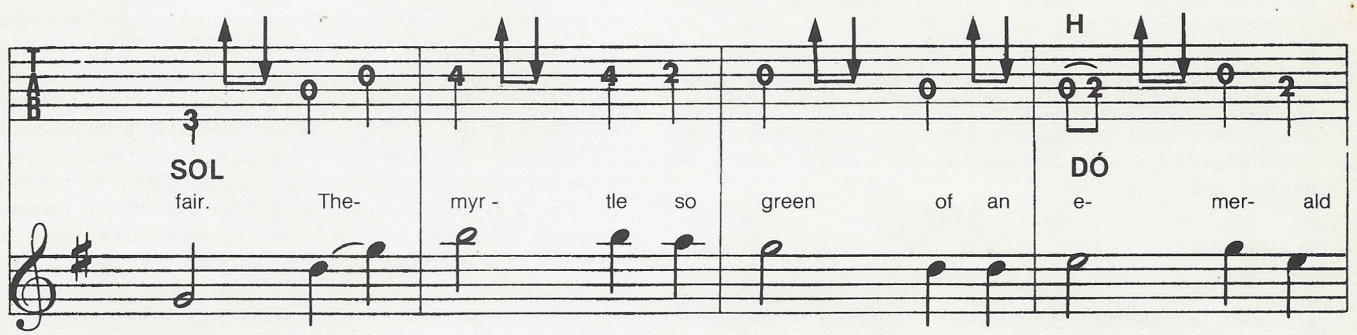
Canção tradicional

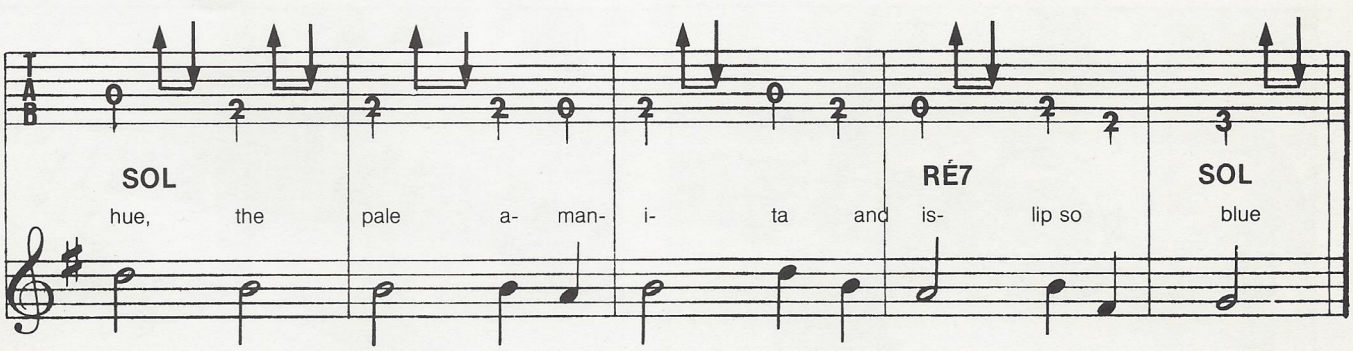


Esta música deve ser acompanhada em estilo Carter, utilizando-se, conforme o gosto de cada um, o *hammering on* e os *bass runs*. Na tablatura está indicado o solo, no qual a melodia se desenvolve nos baixos, tocados com o polegar. O solo pode ser executado no início, como introdução, no meio, entre duas estrofes, ou no final da música.









Oh, he promised to love me./ He promised to love/ And to cherish me always/
All others above./ I woke from my dream/ And my idol was clay/
My passion for loving/ Had vanished away.

Oh, he taught me to love him,/ He called me his flower/ A blossom to
cheer him/ Through life's weary hour./ But now he is gone/ And left me
alone/ The wild flowers to weep/ And the wild birds to mourn./

I'll dance and I'll sing/ And my life shall be gay,/ I'll charm every heart/
In the crowd I survey;/ Though my heart now is breaking,/ He never shall
know/ How his name makes me tremble,/ My pale cheeks to glow.

I'll dance and I'll sing/ And my heart will be gay,/ I'll banish this weeping/
Drive troubles away,/ I'll live yet to see him/ Regret this dark hour,/
When he won and neglected/ This frail wildwood flower.

como adquirir um violão

O violão já viveu muitos momentos de glória, mas, de acordo com a opinião de fabricantes e revendedores, por razões diferentes e com efeitos práticos também diversos.

Ao analisar o que eles dizem, parece que o entusiasmo violonístico e guitarrístico dos anos 60 foi algo realmente muito difundido, mas superficial. Não havia um profundo e real interesse. De fato, grande parte dos compradores procurava apenas o instrumento mais econômico (e por força de uma série de circunstâncias, o de mais baixa qualidade). Um violão "só para experimentar" e, depois, pendurar numa parede, sem maiores preocupações.

Nos dias que correm percebe-se novamente um aumento do interesse em relação a esse instrumento, ditado — é possível — por razões mais sérias e profundas, o que torna a compra um gesto menos casual, mais pensado. Por isso mesmo, é oportuno dar alguns conselhos práticos que sirvam de orientação para os que quiserem comprar um violão, levando em conta as exigências e a disponibilidade econômica de cada um.

Antes de mais nada, não se pode esquecer que, no que se refere ao violão (guitarra acústica), a avaliação deve ser feita caso por caso, até entre instrumentos de mesma marca e modelo. A arte da fabricação de violões é antiga e tipicamente artesanal, embora, hoje em dia, nos modelos mais populares a elaboração seja, em boa parte, mecânica.

A fabricação de violões depende de uma série de variáveis: escolha e envelhecimento das madeiras, espessura da camada de verniz, grau de curvatura do braço (que, segundo alguns fabricantes, não deve ser reto, mas levemente arqueado) e altura do cavalete em que se prendem as cordas. Cada um desses elementos tem um peso determinante para o perfeito equilíbrio do instrumento. Portanto, depois de optar pela marca e modelo que mais se adaptam às suas exigências, escolha o seu violão dentre certo número de exemplares.

A afinação

Uma vez com um violão nas mãos, comece avaliando sua afinação. O sistema empírico mais simples é controlar os "harmônicos" naturais na 12.ª casa e as mesmas notas com a corda pressionada. O harmônico é obtido da seguinte forma: apóie levemente o dedo sobre qualquer corda, exatamente no 12.º trasto. Sem pressioná-la. Em seguida, toque-a e deixe-a vibrar, retirando o dedo que se apoiava nela. Confronte, então, o harmônico com o som obtido pela pressão da corda na 12.ª casa: as duas notas devem estar afinadas. Repita a operação com todas as outras cordas.

A tensão

Importante também é o controle da tensão, isto é, da dificuldade que há em pressionar as cordas em relação a sua distância da escala. Esse controle é ainda mais empírico — testa-se diretamente tocando qualquer acorde —, porque a distância das cordas da escala e o relativo esforço para pressioná-las são fatos subjetivos. Muitas vezes trata-se de uma característica que varia de modelo para modelo e de um fabricante para outro. Mesmo que algum professor famoso não esteja de acordo, tomamos a liberdade de aconselhar ao violonista novato uma tensão média — que não canse a mão em pouco tempo nem a force a assumir posições incorretas decorrentes do esforço excessivo.

O braço

A distância entre as cordas e a escala depende do grau de curvatura do braço, que, conforme já dissemos, não é necessariamente reto. É bem verdade que uma curvatura excessiva, para a frente ou para trás, constitui um defeito de fabricação que influi, até mesmo, na afinação e na tensão do instrumento, pois acaba alterando suas proporções. Assim é que o primeiro sintoma de um braço malfeito pode ser detectado tanto pelo teste dos harmônicos quanto pela sensação de excessivo esforço (braço curvado para a frente) ou de demasiada facilidade (curvado para trás) ao pressionar as cordas. Além dessa avaliação superficial, pode-se controlar a curvatura pressionando o mi baixo sobre a primeira casa e, ao mesmo tempo, sobre a 14.ª (ou 15.ª) casa. (A operação deve ser repetida com todas as cordas.) A corda, nessa situação, deverá tocar todos os trastos compreendidos entre as referidas casas. No ponto intermediá-

Na foto acima, um momento do teste dos harmônicos, que permite avaliar a afinação do instrumento.

Aqui, o controle da curvatura do braço, feito sobre o mi baixo (reportagem fotográfica de Piero Baguzzi — Arquivo Fabbri).

rio entre elas, tolera-se — e para algumas escolas é necessária — uma distância de cerca de meio milímetro em relação ao trasto. Acima ou abaixo dessa medida, o braço deve ser considerado defeituoso, por excessiva curvatura para a frente ou para trás. E é preciso levar em consideração que, no violão convencional, o braço não dispõe da haste metálica de regulagem interna presente nas guitarras elétricas. Portanto, uma curvatura por demais acentuada é um defeito que dificilmente será sanado. Além disso, o custo para tal reparo é muito elevado.
O braço pode apresentar inconvenientes até mesmo no que diz respeito a sua inclinação relativa à caixa de ressonância. Nesse caso, além de o defeito ser detectado com uma simples observação do paralelismo entre as cordas extremas, a prova dos harmônicos é determinante.

A madeira, o verniz, as cravelhas

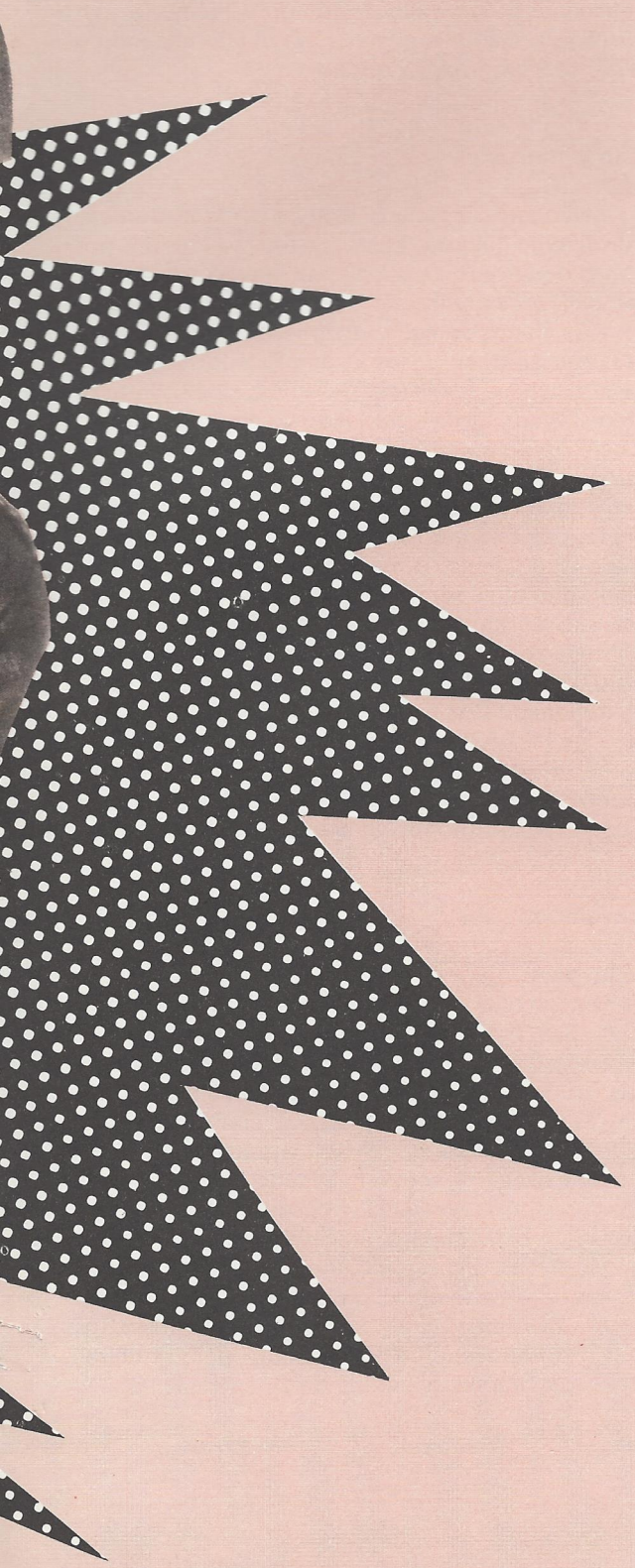
A madeira é um material vivo e, portanto, em contínua adaptação, mesmo depois de transformada num instrumento musical. Assim, além dos possíveis defeitos de fabricação, convém estar atento para eventuais acidentes, como a expulsão dos trastos, que ficam levantados da escala; ou a excessiva convexidade (uma curvatura suave é normal) da parte do tampo situada atrás do cavalete, por força da tração das cordas. Essa convexidade em excesso é indício de uma inclinação para a frente da peça em que se prendem as cordas, e isso influi, entre outras coisas, na afinação do instrumento.
No que se refere às cravelhas (ou tarraxas), isto é, aos mecanismos que tensionam e afrouxam as cordas, é necessário que sua ação seja suave e gradual; do contrário, a afinação correta do instrumento será tarefa extremamente difícil.
Os instrumentos revestidos por camadas muito densas de verniz devem ser evitados, pois isso muitas vezes compromete a sonoridade. Vale lembrar ainda que, quando usado com freqüência, um violão adquire maior volume sonoro e modifica o timbre à medida que a madeira envelhece.

Um violão para todos

O Brasil já possui longa tradição no fabrico de violões. Os interessados em adquirir um bom instrumento não necessitam recorrer a marcas estrangeiras. Pelo contrário, dada a qualidade dos violões nacionais, o Brasil vem exportando atualmente cerca de 1/4 de sua produção para os mais exigentes mercados europeus.
Entre nós, a fabricação do instrumento se dá, sobretudo, em moldes artesanais. Noventa por cento de um violão é feito manualmente. Por isso mesmo, os fabricantes brasileiros preferem denominar o setor de artesanato organizado. Apenas a serragem da madeira é executada por máquinas especializadas. E aqui são produzidos os mais variados modelos, que atendem a todos os gostos e bolsos. Desde os mais rudimentares, destinados aos estudantes — são os mais vendidos —, até os mais sofisticados, procurados pelos concertistas, construídos com materiais de excelente qualidade e submetidos a rigorosos testes especiais.

a guitarra rock

Alberto Camerini



Para obter indicações úteis sobre a utilização da guitarra elétrica no *rock*, estivemos com o cantor-guitarrista Alberto Camerini. Apesar de ter alcançado projeção em nível de massa apenas em 1981, graças ao compacto simples *Rock 'n' Roll Robot*, a essa altura Camerini já tinha feito longa carreira, passando pelos mais diferentes estilos. Nascido em São Paulo, Brasil, em 1951, transferiu-se para a Itália em 1963, levando uma bagagem de conhecimentos musicais muito singular, onde se fundia à paixão pelo *rock* a familiaridade com as expressões tradicionais latino-americanas. A partir de 1968, Camerini trabalhou como *session-man* (instrumentista de estúdios de gravação) e tocava em diversos conjuntos, embora continuasse estudando na Faculdade de Arquitetura de Milão. Em 1972, finalmente, tornou-se um profissional da música, fundando com Donatella Bardi e Eugenio Finardi o grupo Il Pacco, que ganhou muita popularidade em Milão. Um dos mais competentes da época, utilizava com freqüência recursos típicos do *rock* californiano.

Quando, em 1975, começou a trabalhar como solista, Camerini apresentou ao público jovem uma música que evidenciava sua origem brasileira e suas experimentações com a eletrônica. O músico tornou-se, também, um dos mais atuantes filiados do Centro Santa Marta, um círculo milanês onde mantinha cursos de guitarra. Sua produção discográfica começou em 1976. Dois anos mais tarde, lançou seu terceiro LP, *Comici Cosmetici*, no qual fundia a rítmica do *rock* a temas melódicos extraídos da tradição popular do norte da Itália. Em 1980, o álbum *Alberto Camerini* assinalou uma reviravolta: foi inspirado na atmosfera caribeana do *ska*, dança jamaicana dos anos 60, que voltava às paradas de sucesso depois de quase vinte anos circunscrita à Grã-Bretanha. No ano seguinte, o LP *Rudy e Rita* e o compacto simples *Rock 'n' Roll Robot* firmaram em definitivo a popularidade de Camerini entre os jovens: o ponto de referência era então o *rockabilly*, gênero que, nos anos 50, fundia o *country and western* dos brancos ao *rhythm and blues* dos negros e que preparou, nos Estados Unidos, o advento do *rock 'n' roll*.

A conversa que tivemos com Camerini sobre técnicas de acompanhamento do *rock* nos deu uma idéia do desenvolvimento da guitarra elétrica, que, embora utilizada também em outros gêneros musicais, assumiu um papel fundamental na evolução do rock.

Do blues ao rock

O *blues* é o antecessor imediato do *rock*: a maneira de usar a guitarra como instrumento solista no *blues* foi retomada pelos roqueiros. Um dos primeiros artistas a utilizar a guitarra elétrica foi o guitarrista e cantor de *blues* T-Bone Walker (seu nome verdadeiro era Aaron Walker, nascido no Texas em 1910 e morto em 1975). Isso aconteceu por volta de 1935. Infelizmente quase desconhecido, esse au-

têntico pioneiro adaptou ao novo instrumento o estilo *flat picking*, criado ao violão pelo grande Lonnie Johnson. Este foi o primeiro violonista (pelo menos em disco) a executar cada nota da linha melódica, elevando a guitarra acústica a instrumento solista. Walker, que influenciou, entre outros, o célebre B. B. King e que, nos anos 60, tornou-se muito popular na Europa junto aos roqueiros e aos aficionados do *blues*, foi também um dos primeiros a aproveitar os recursos da amplificação para criar sonoridades especiais, como a reprodução do timbre do saxofone.

O rock primitivo

Os primeiros astros do *rock 'n' roll* (Bill Haley, Elvis Presley, Carl Perkins, Buddy Holly, Gene Vincent) se destacaram sobretudo como cantores. Gostavam de se apresentar em concertos empunhando uma guitarra acústica ou elétrica, destinada apenas a um elementar acompanhamento rítmico (a exceção ficava por conta de certos cantores-pianistas como Jerry Lee Lewis, Little Richard e Fats Domino). No entanto, os conjuntos que acompanhavam os solistas eram integrados por hábeis guitarristas, em geral da escola *country*, mas sempre atentos às tendências contemporâneas da guitarra *rhythm and blues*. Entre esses músicos que tanto contribuíram para a difusão do *rock 'n' roll* — e em especial de seu imediato predecessor, o *rockabilly* — incluem-se o grande Scotty Moore, primeiro guitarrista de Elvis, e James Burton, instrumentista muito representativo da técnica da época. Burton tocou por longo tempo com Ricky Nelson e, a partir dos anos 60, com o próprio Presley e intérpretes do *country*, como Merle Haggard e Waylon Jennings. Mas também há exceções: guitarrista inventivo e pessoal, além de músico completo, era Eddie Cochran, morto com apenas 21 anos de idade num acidente automobilístico. Famosos também como cantores-compositores-guitarristas eram os dois grandes roqueiros de Chicago, Chuck Berry e Bo Diddley, cujos estilos, fundados na tradição local do *blues*, tiveram enorme repercussão.

Duane Eddy

Em 1958, com apenas 20 anos de idade, este guitarrista do Arizona estourou na cena musical americana com *Rebel Rouser*. Até 1962 seguiram-se numerosos outros êxitos fonográficos, sempre em estreita colaboração com o produtor Lee Hazelwood. O fato de peças exclusivamente instrumentais se firmarem comercialmente não era incomum na época do *rock 'n' roll*. Mas Duane Eddy foi o único solista que conseguiu a mesma popularidade de cantores ou conjuntos. E foi um dos primeiros artistas a reconhecer a importância do LP de 33 rotações — na época, recém-nascido —, chegando a gravar alguns de inegável qualidade. E com êxito. Profundo e *vibrato*, o som característico de sua *twangy guitar* era obtido afinando a guitarra elétrica uma oitava abaixo.

Distorção e outros efeitos

O desenvolvimento da guitarra elétrica como instrumento bem distinto da guitarra acústica levou, a partir dos primeiros anos da década de 60, a uma intensa procura de novas possibilidades timbrísticas por parte de técnicos e músicos. Aos efeitos de eco e reverberação, obtidos por meio de mecanismos aplicados ao amplificador, seguiram-se os de distorção e *feedback*, desenvolvidos sobretudo por guitarristas britânicos especializados em *blues* e *rock*, como Eric Clapton e Jeff Beck. O *feedback* (microfonia) é uma ressonância sibilante que consiste na realimentação do *pick-up* da guitarra por seu próprio som, vindo do alto-falante, por estarem muito próximos um do outro o *pick-up* e o alto-falante. A experiência permite controlar o *feedback*, que pode ser aproveitado para produzir efeitos sonoros dilacerantes. Já a distorção, derivada do uso da amplificação no volume máximo, pode, ao contrário, escapar ao controle. Por isso, foi aperfeiçoado um mecanismo denominado *fuzz-box*, ou distorção eletrônica, feito por um pedal ligado à amplificação, que, rompendo a onda sonora, permite obter um efeito semelhante à saturação com volume máximo. Entre os primeiros a utilizar o *fuzz-box* estão os Rolling Stones e os Yardbirds.

Guitarra/sintetizador

A evolução tecnológica dos anos 70, sobretudo no setor da eletrônica, levou à criação de novos instrumentos musicais. Entre eles, o sintetizador, composto em essência por osciladores ligados por módulos e por outros geradores de ondas sonoras, controlados por um circuito eletrônico. O sintetizador pode ser utilizado com controladores de vários tipos, ou ligado a instrumentos tradicionais, contanto que amplificados, com a finalidade de extrair deles o som. Um dos mais conhecidos pesquisadores de sons é o inglês Brian Eno, que introduziu no *rock* as conquistas de músicos de vanguarda como Terry Riley e Steve Reich. É interessante lembrar, a respeito de Eno, as gravações realizadas entre 1973 e 1975 com o guitarrista Robert Fripp, cujo instrumento era "filtrado" pelo sintetizador e pelos gravadores alterados de Brian Eno.

Daniele Caroli

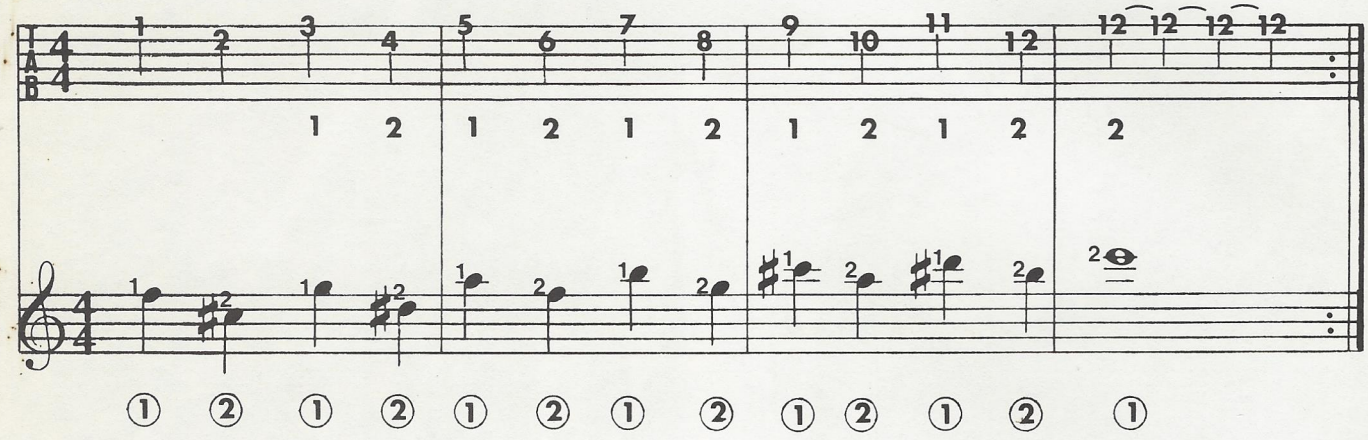
8ª aula

Bob Dylan (© *Guido Harari*)

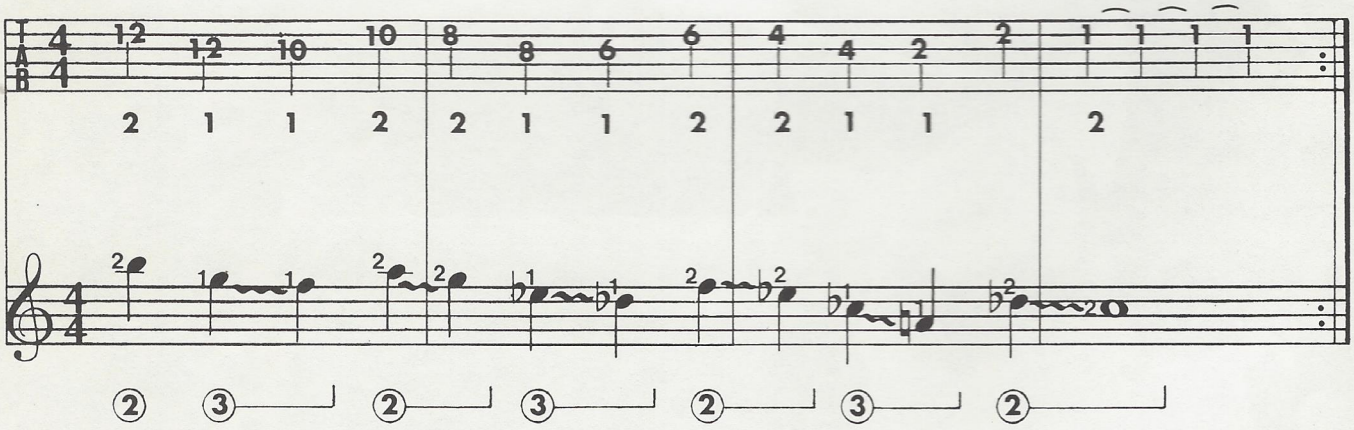
exercícios

Franco Cerri

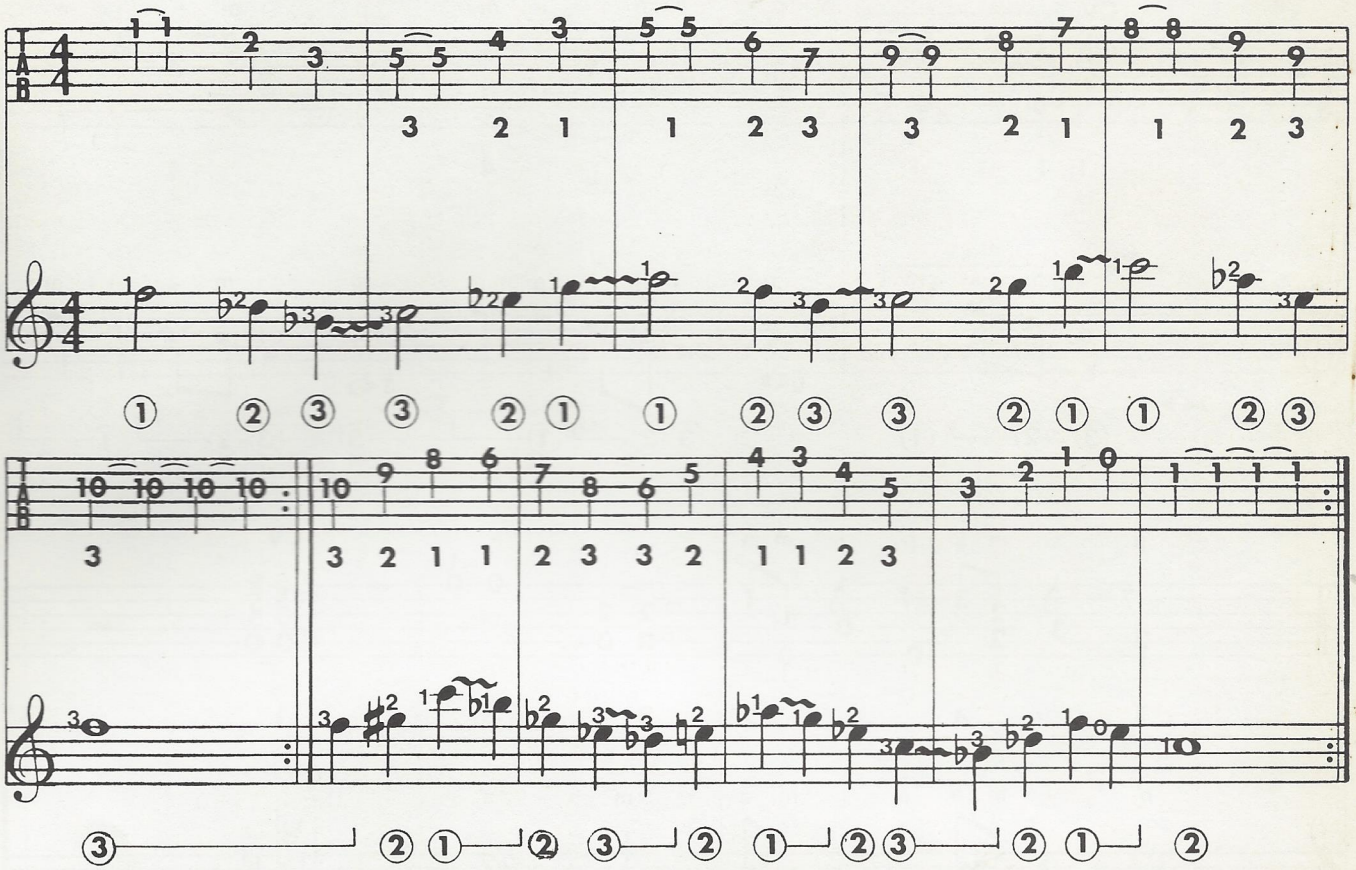
22 Indicador e médio, indicador e médio, subindo da primeira até a 12ª casa, e alternando a primeira corda com a segunda. Com a mão direita, dê uma palhetada para baixo e outra para cima. Na aula anterior, você aprendeu noções de ritmo. Agora vou dar a regra geral sobre os toques com palheta: os movimentos para baixo são feitos sobre os tempos fortes (num compasso 4/4, o primeiro e o terceiro); já os toques para cima recaem sobre os tempos fracos do compasso (segundo e quarto). Não se esqueça dessa regra.



23 A partir deste exercício, vamos praticar o *glissando*. Trata-se de uma técnica que consiste em escorregar o dedo de uma casa a outra, sem levantá-lo da corda — obviamente, sempre na mesma corda. E não tenha receio de cortes no dedo. Não há o menor risco disso, apesar de as cordas serem muito finas. Mesmo porque, com o tempo, um bom guitarrista adquire leve calosidade nos dedos. Observe atentamente o pentagrama: o *glissando* é indicado por um sinal gráfico (~) que une a nota por onde se deve começá-lo e aquela em que ele termina. No cassete há mais explicações e exemplos do *glissando*. Não deixe de repetir o exercício.



24 Este exercício deve ser feito sobre as três primeiras cordas, e também diz respeito aos *glissandos*, executados, desta vez, pelos dedos indicador (1) e anular (3). Na primeira parte do exercício, que você terá de repetir (veja sinal de repetição no sexto compasso), utilizei apenas *glissandos* ascendentes; na segunda, apenas descendentes, isto é, da direita para a esquerda do braço da guitarra. Repita todo o exercício mais uma vez; ou melhor, repita até ficar familiarizado com a técnica do *glissando*, que você usará com bastante freqüência.

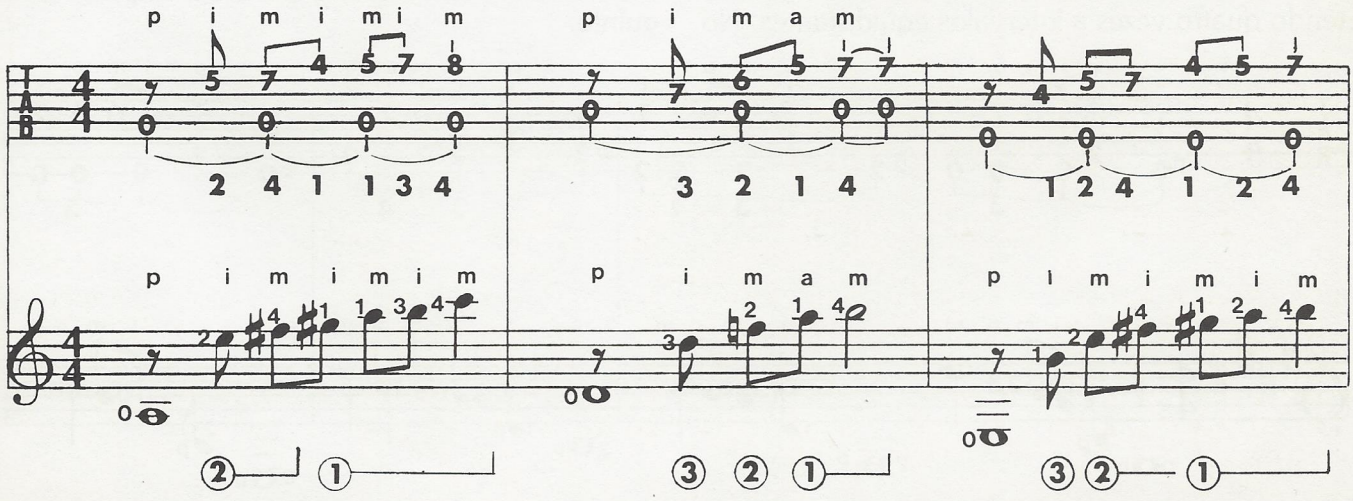


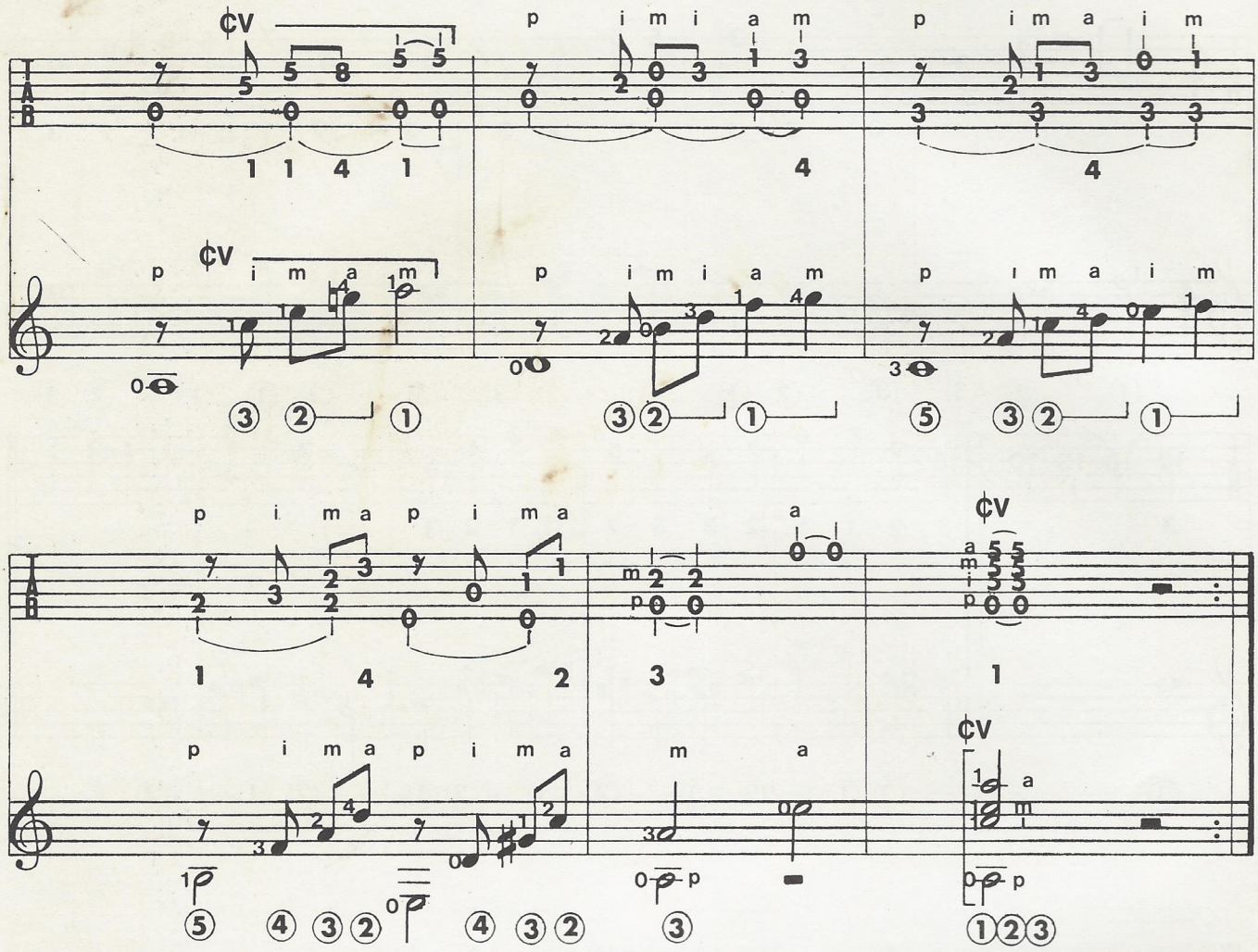
VIOLÃO

exercícios

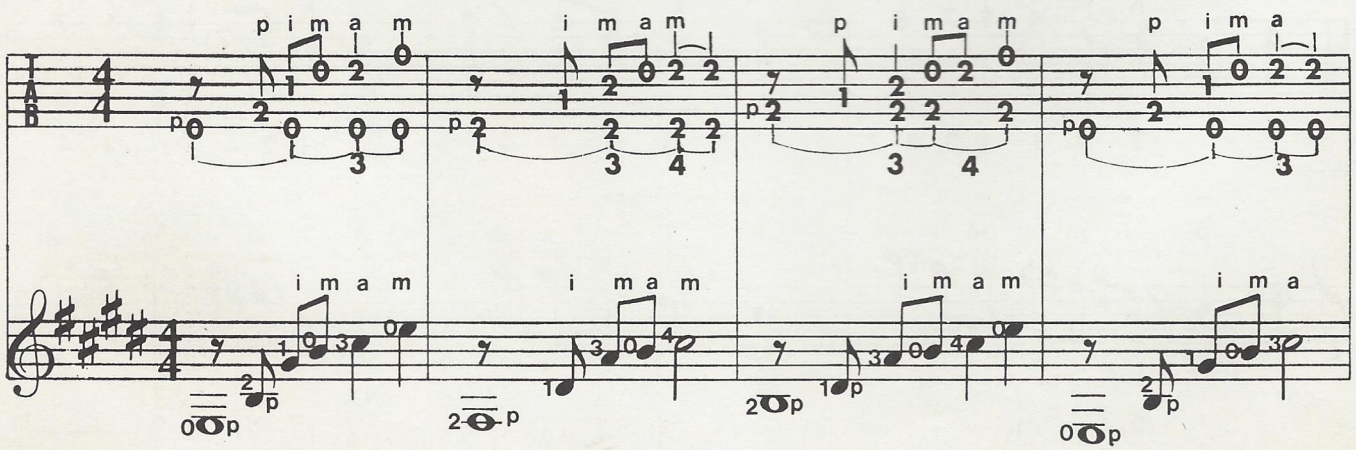
Mario Gangi

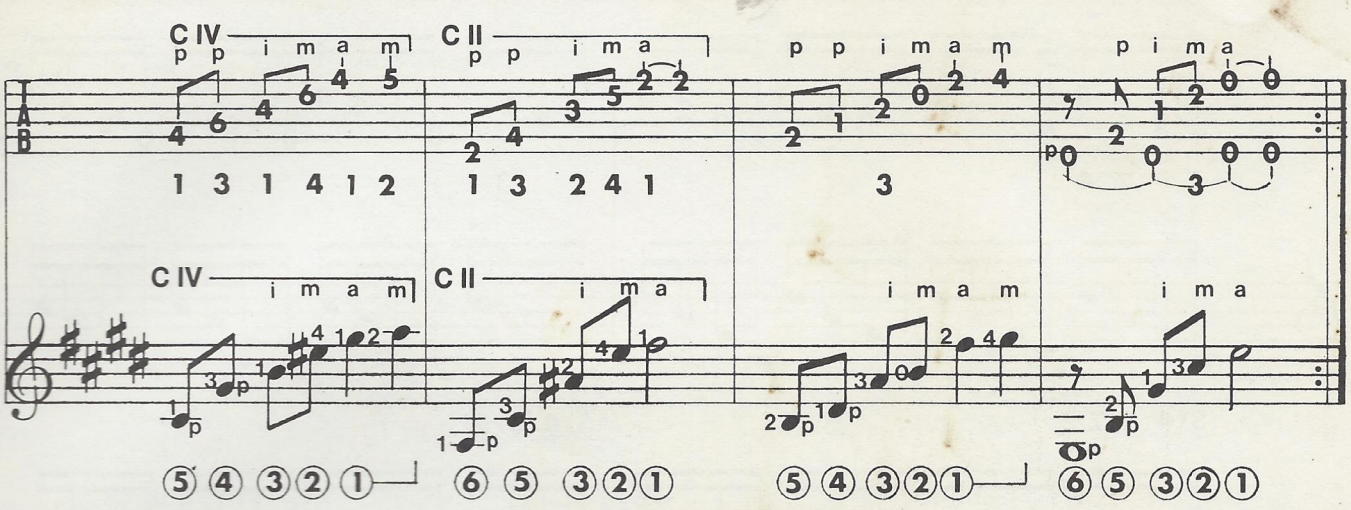
22 Para as meias pestanas no 4.º e 9.º compassos, ouça a fita e, se for o caso, retorne à segunda aula. Atenção aos valores: nos baixos há notas longas, com valor de quatro tempos (exceto nos últimos três compassos), que servem de base para a melodia; quando obtidas sobre as casas, mantenha o dedo pressionado durante todo o valor da nota.



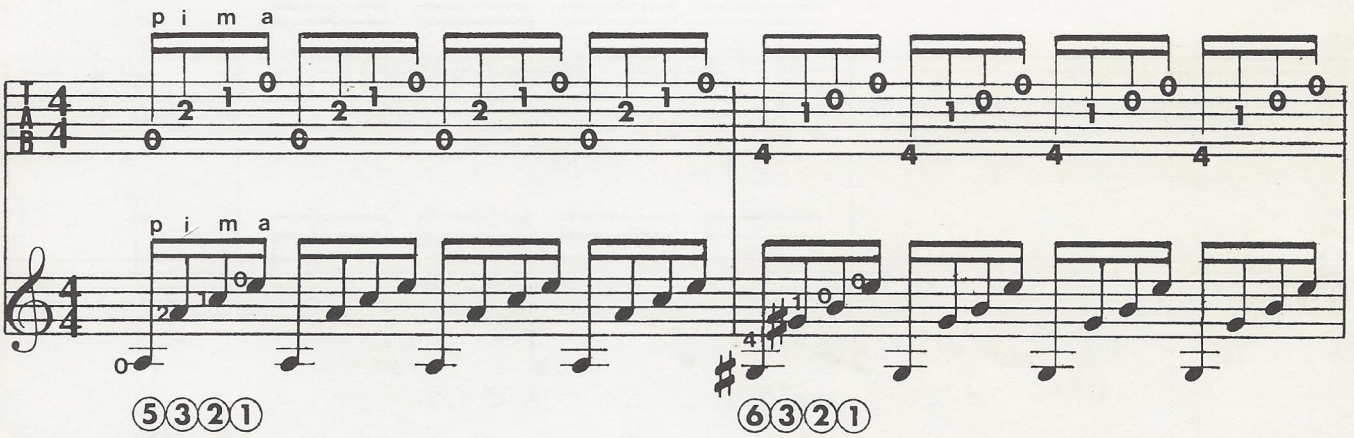


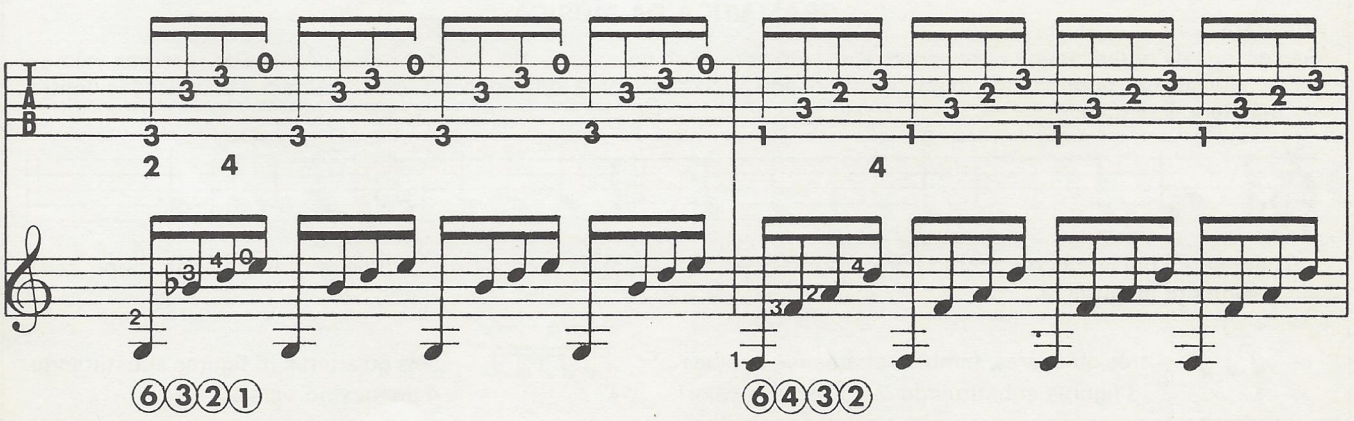
23 Também aqui tenho algo a acrescentar a respeito do ritmo. Antes de tocar o exercício, vamos solfejá-lo juntos. E, para isso, basta perceber a estrutura rítmica dos dois primeiros compassos, que vão se alternar regularmente. O ritmo é 4/4. Marque-o com o pé, batendo quatro vezes a intervalos eqüidistantes. No primeiro compasso tem-se: tata-tata-ta-ta; no segundo: tata-tata-ta-a. O terceiro é igual ao primeiro, e assim por diante. Observe bem os baixos: eles duram quatro tempos. Portanto, mantenha o dedo sobre a corda durante toda a duração dessas notas. O mesmo vale para o compasso seguinte.

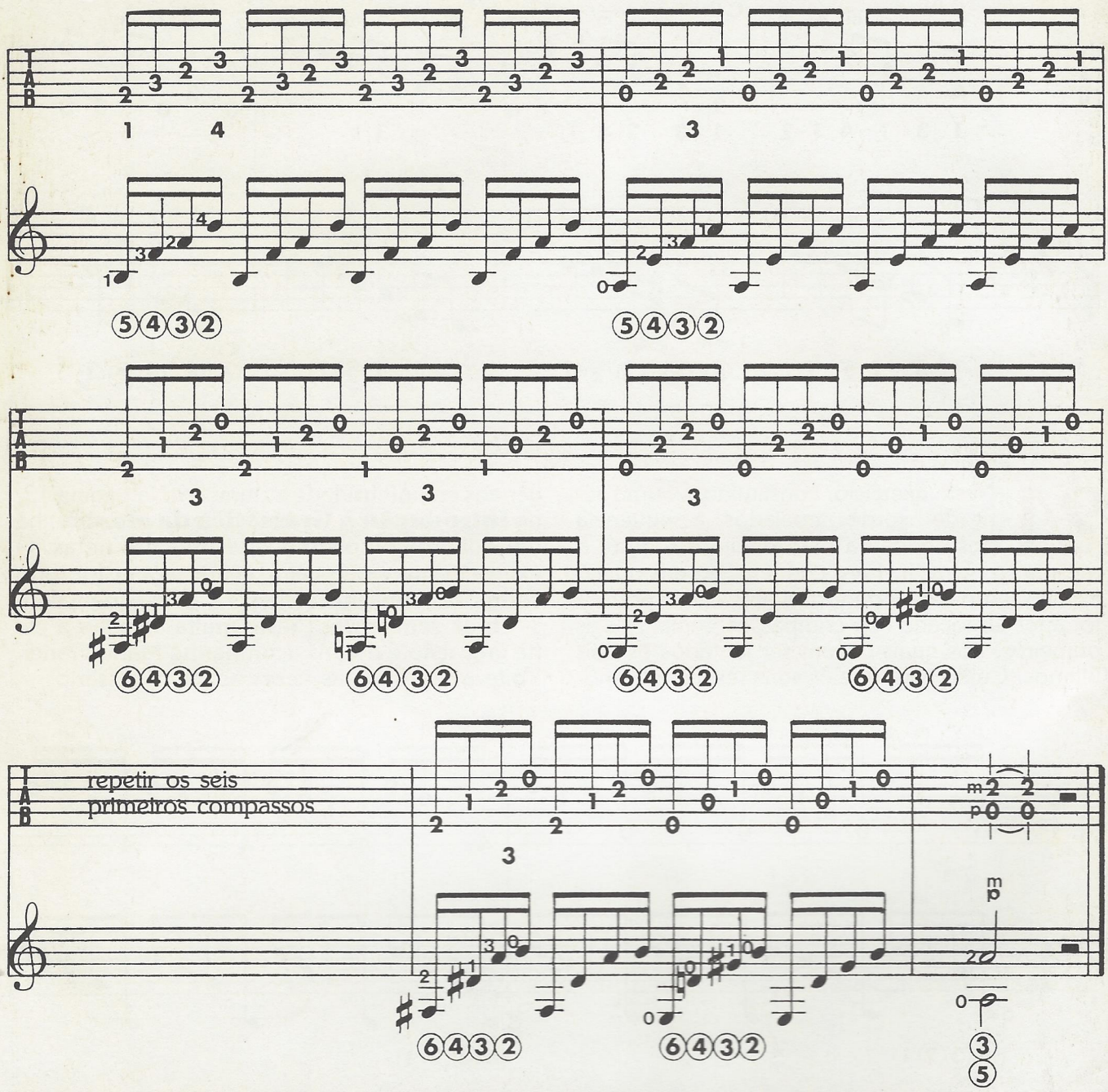




24 Neste exercício, constituído de uma série de acordes arpejados, a seqüência dos dedos da mão direita é sempre a mesma: p, i, m, a. Para condensá-lo em pouco espaço, eu o expus de forma abreviada: portanto, após ter tocado oito compassos, repita os seis primeiros, aos quais devem ser juntados os dois últimos. Cuide para que os sons resultem homogêneos em intensidade e duração. Na página 12, na **Introdução à Gramática da Música**, há um quadro completo dos valores das notas. O exercício que você vai executar agora foi todo composto em semicolcheias (𝅘𝅥𝅯), que valem 1/16 da semibreve. Preste muita atenção a ele na gravação e depois acompanhe Mario Gangi. Volte a fita quantas vezes achar necessário.



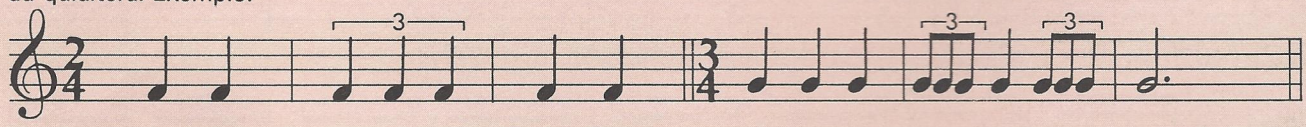




GRAMÁTICA DA MÚSICA

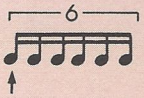
Quiálteras

São grupos de notas que não obedecem à divisão normal do compasso. São usadas nas quiálteras os mesmos valores da divisão normal, porém com um número colocado abaixo ou acima indicando a quantidade de notas utilizadas dentro da quiáltera. Exemplo:



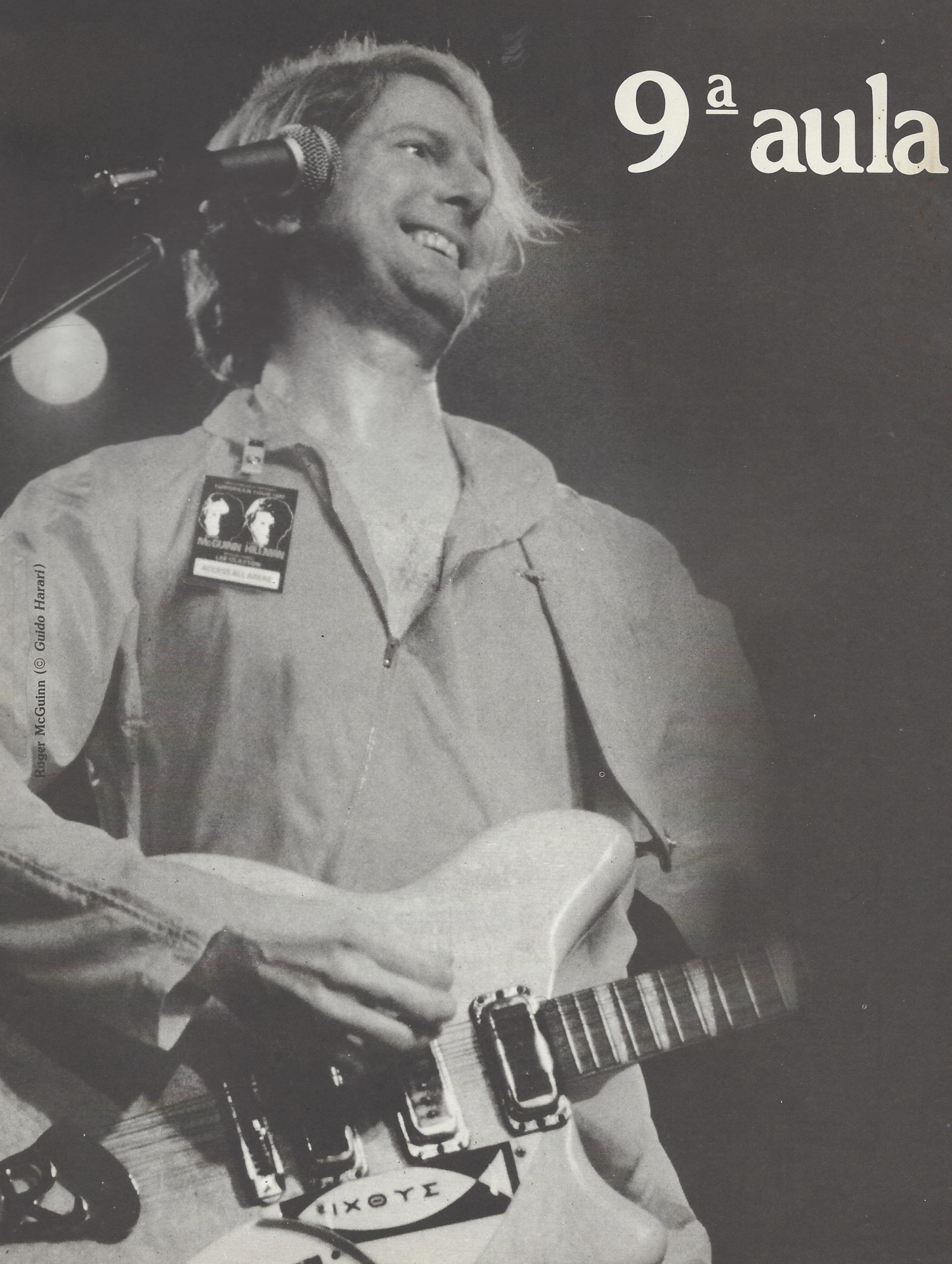
Indicam-se as quiálteras de acordo com o número de notas que as compõem. A primeira nota de cada grupo deve ser levemente acentuada.

— três quiálteras, também chamadas tercinas (3 figuras substituindo 2 do mesmo valor)



— seis quiálteras (6 figuras substituindo 4 do mesmo valor)

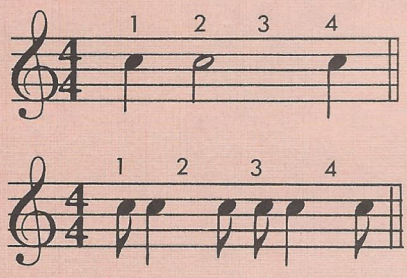
9ª aula



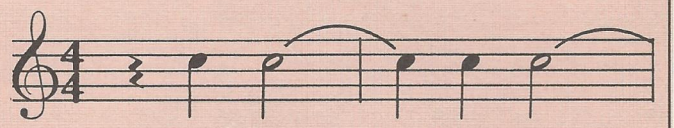
Roger McGuinn (© *Guido Harari*)

GRAMÁTICA DA MÚSICA

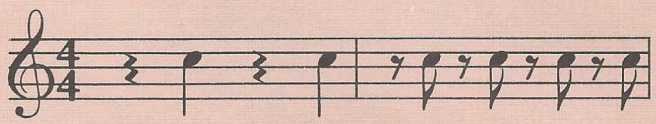
SÍNCOPE: é o valor que se inicia no tempo fraco, prolongando-se sobre o tempo forte.
Exemplo:



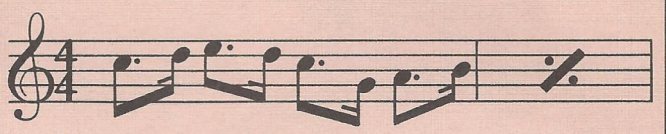
A síncope pode ser regular ou irregular. É regular quando feita apenas com a distribuição dos valores (veja exemplo acima) e é irregular quando feita com o auxílio da ligadura, como no exemplo:



CONTRATEMPO: é a articulação do som no tempo fraco do compasso antecedida por pausa. Exemplo:



SINAL DE REPETIÇÃO: é usado para representar um compasso exatamente igual ao anterior evitando-se assim a repetição da escrita. Exemplo:

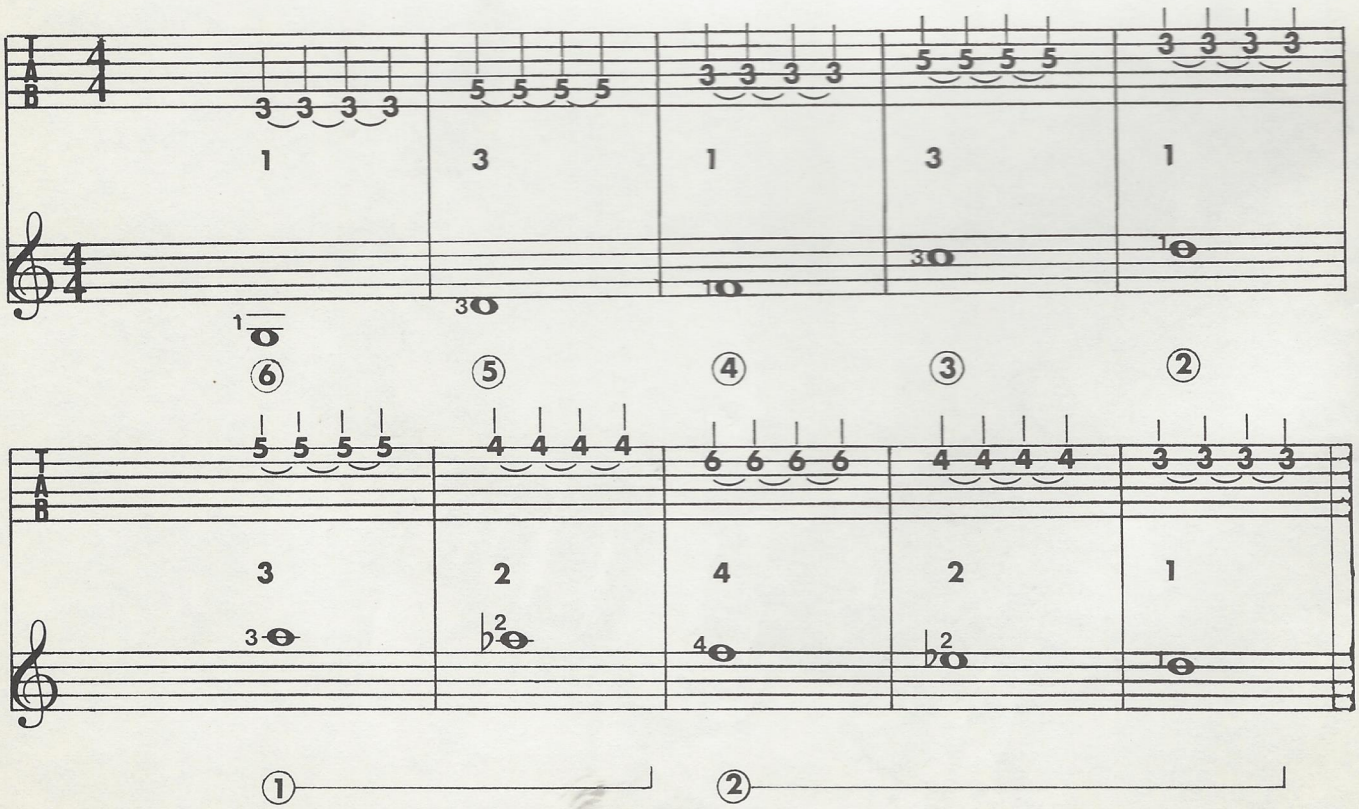


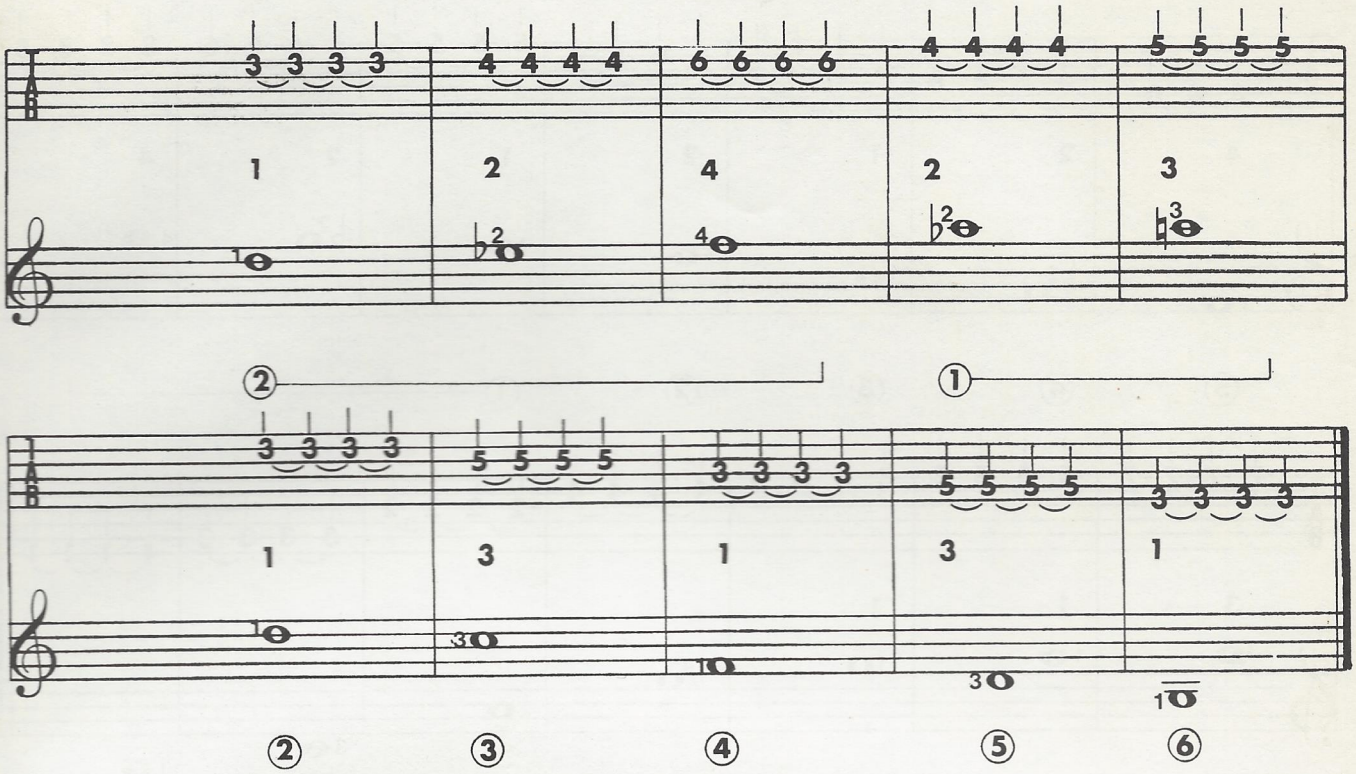
GUITARRA

exercícios

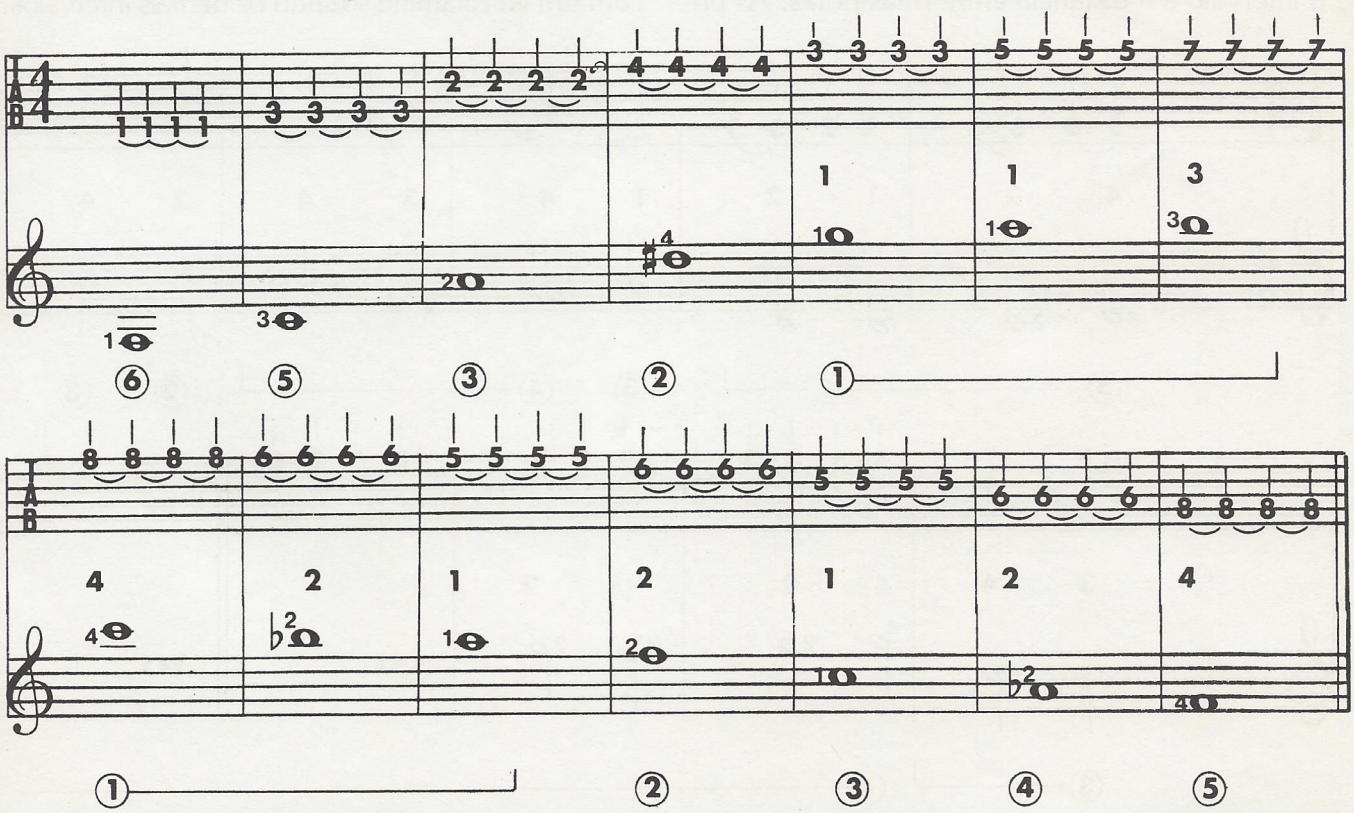
Franco Cerri

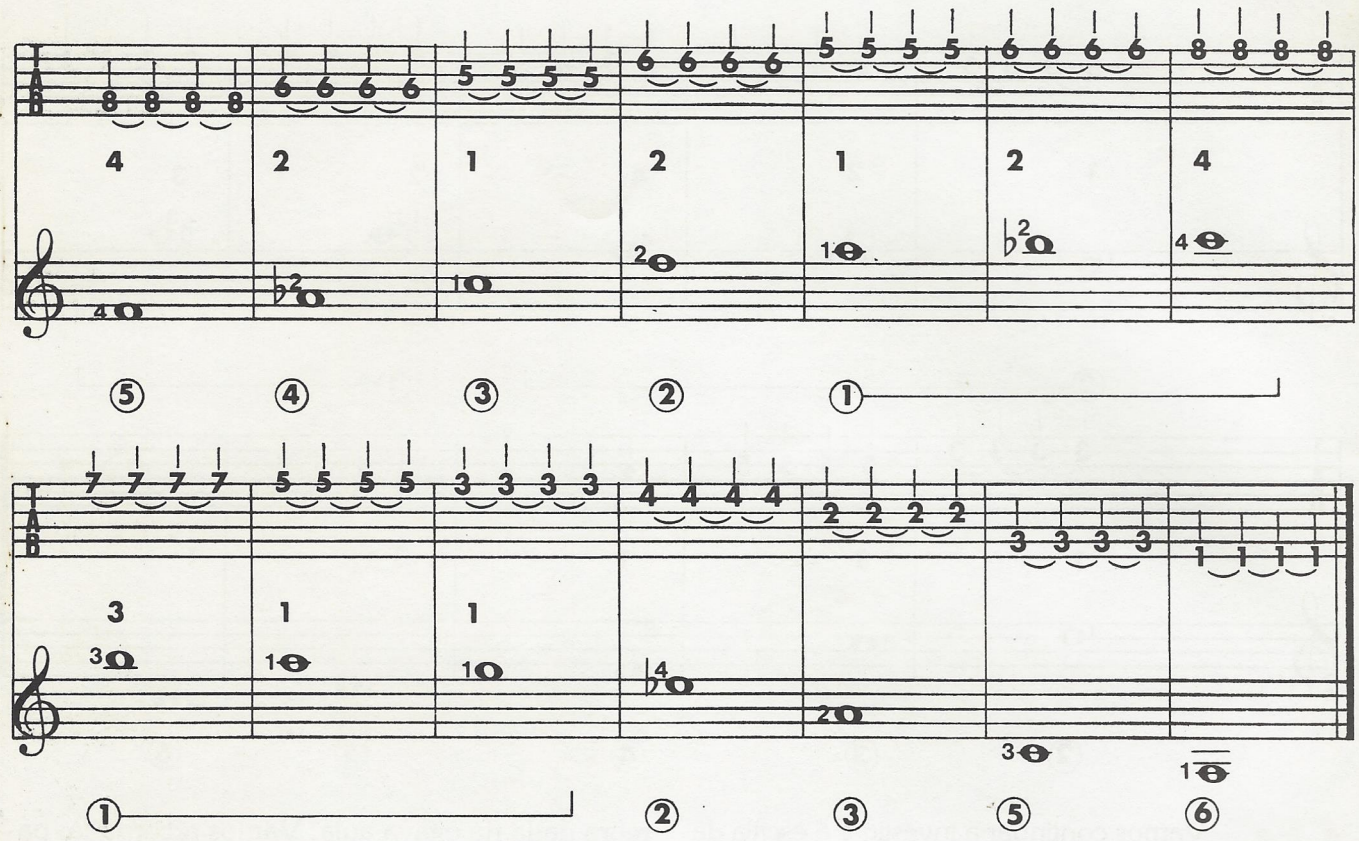
25 Abandonemos por enquanto os *glissandos*. Desta vez utilizaremos todas as seis cordas, até a sexta casa. Conforme foi sugerido na fita cassete, seria bom voltar à nossa operação "três em um". Tente decorar os nomes das notas e sua posição sobre as casas. O exercício se compõe de duas partes, divididas entre si por uma barra dupla.



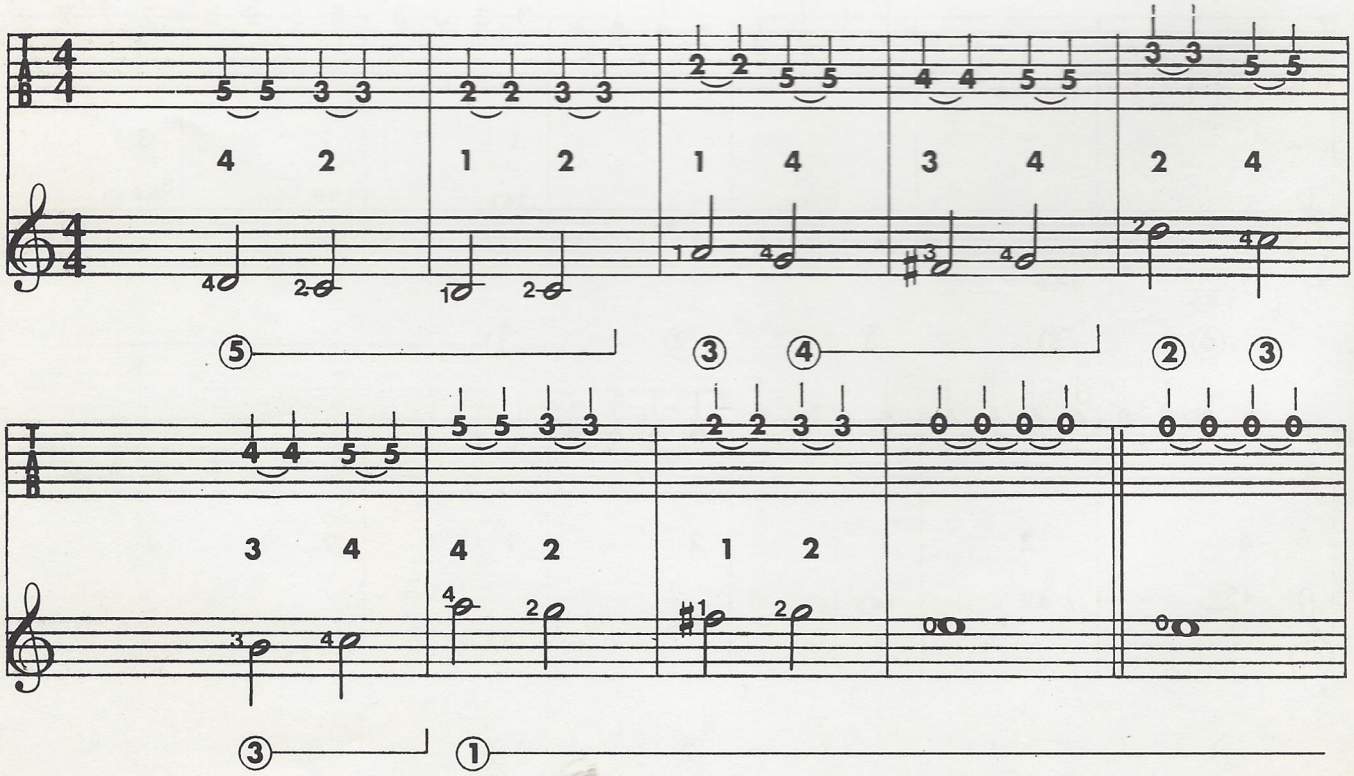


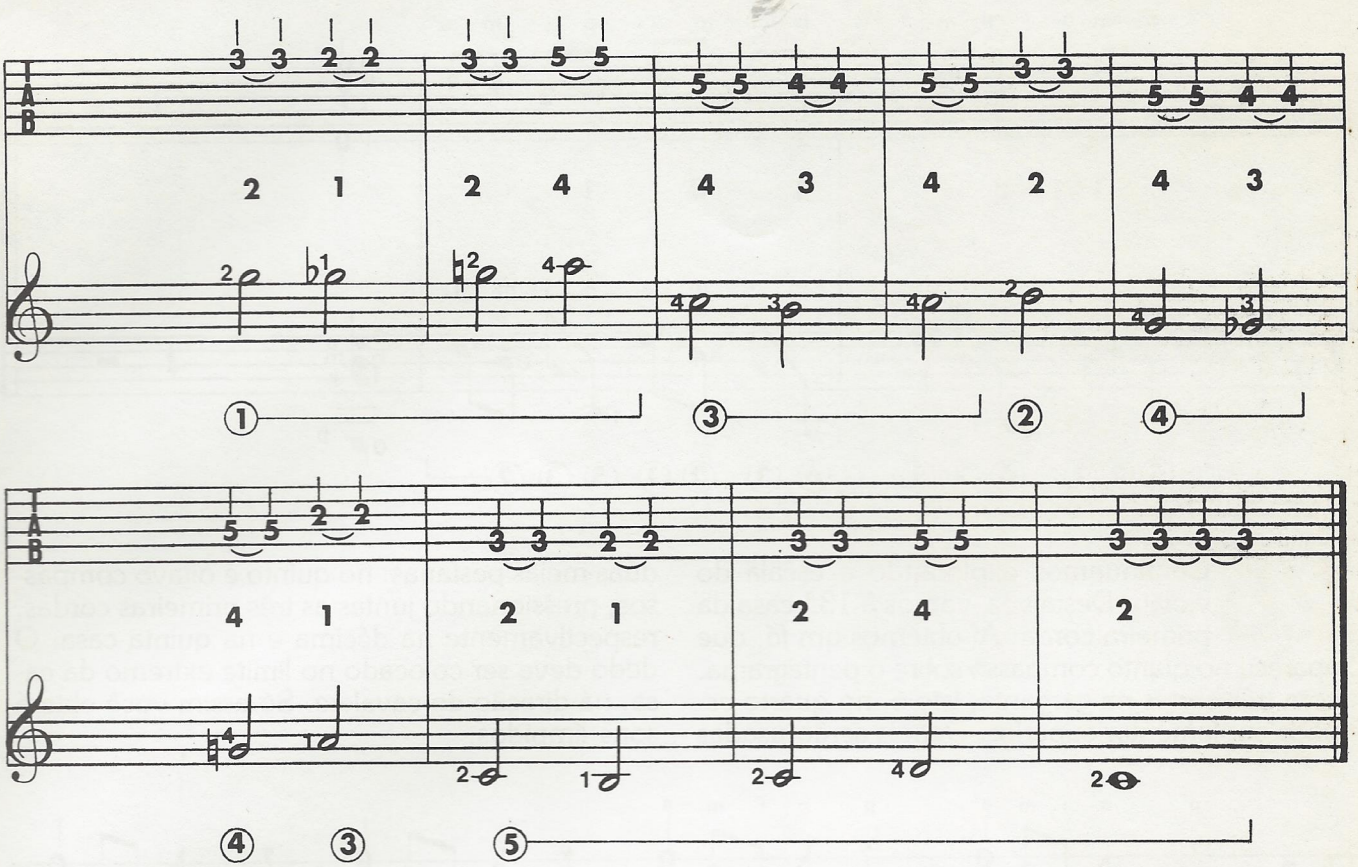
26 Vamos continuar a investigar a escala da guitarra para descobrir sons novos. Estruturei este exercício nas duas direções, como o anterior. Quanto aos toques com palheta, aqui são todos para baixo, de acordo com a regra dada na oitava aula. Vamos recordá-la: palhetada para baixo nos tempos fortes, para cima nos fracos. Neste exercício, construído com notas de quatro tempos (semibreves) e nenhum tempo fraco, os toques são todos para baixo.





27 Construí este exercício com grupos de quatro notas que repetem sempre os mesmos intervalos. Lembre-se de que o intervalo é a distância entre duas notas. As primeiras notas são ré-dó-si-dó: há um tom entre ré e dó, um semitom entre dó e si e também um semitom entre si e dó. O segundo grupo começa com um lá. Examine sozinho os demais intervalos.





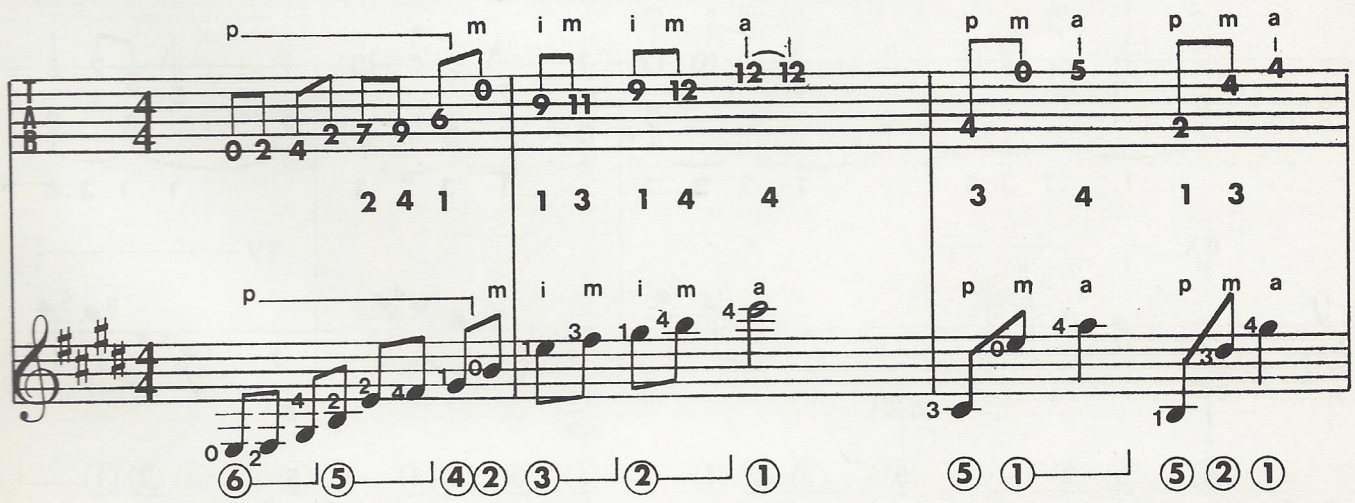
VIOLÃO

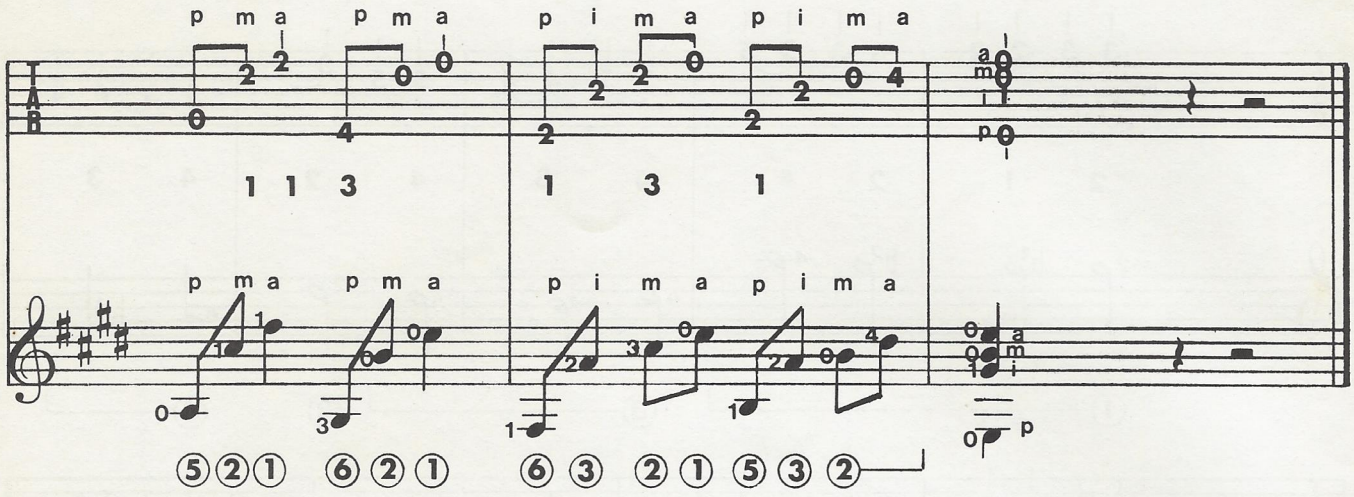
exercícios

Mario Gangi

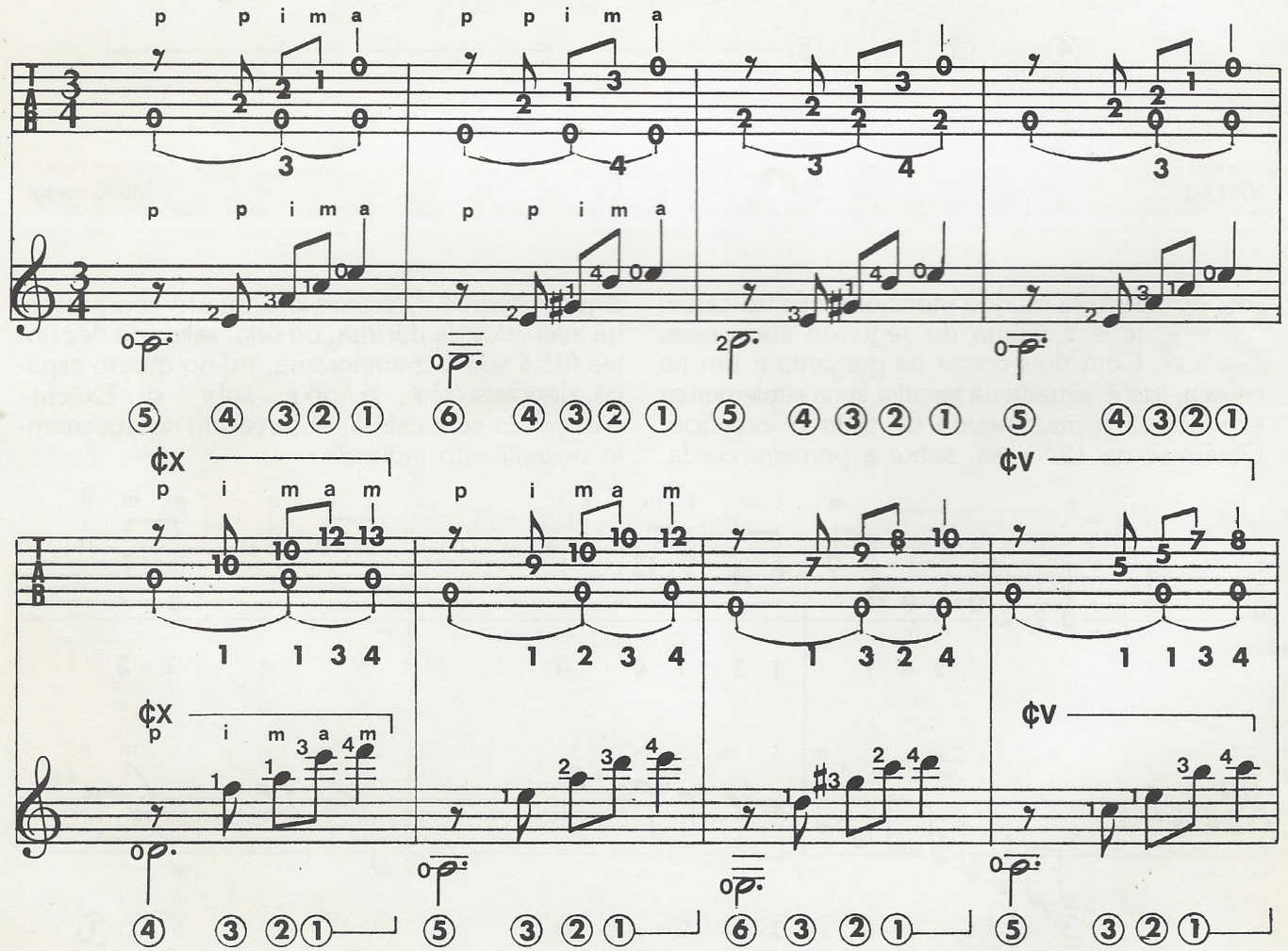
25 A nota *mi* que mencionamos no cassete é a última do segundo compasso. Com dois cortes na garganta e um na cabeça, isto é, situada na terceira linha suplementar superior, é a mais aguda de todo o exercício. Obtém-se na 12.ª casa, sobre a primeira corda.

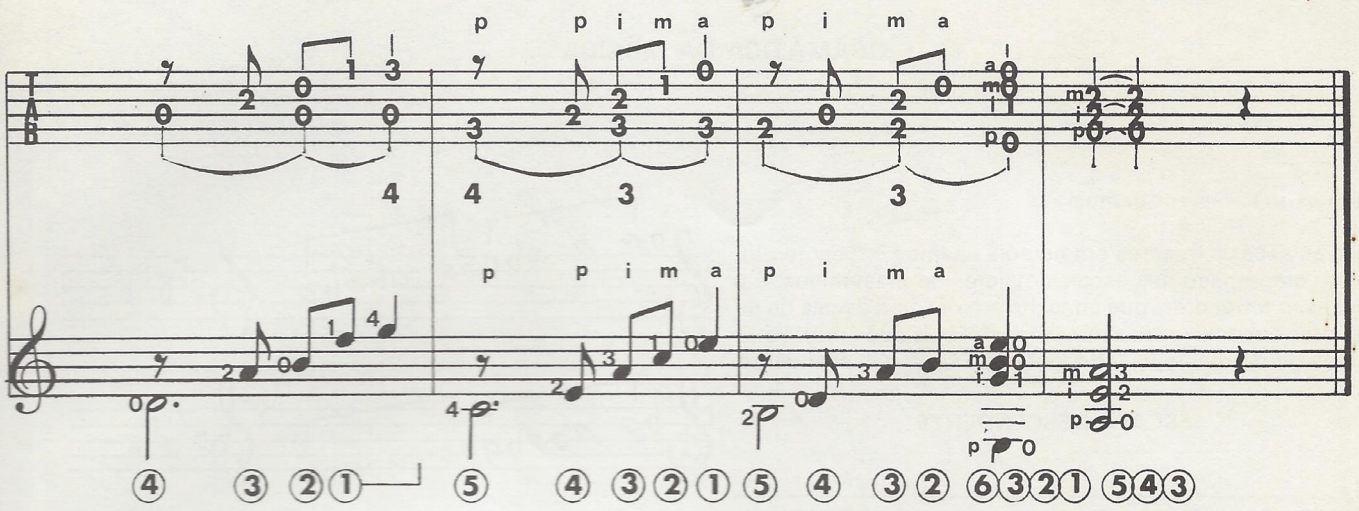
Agora observe o terceiro e o quarto compassos: há intervalos de décima, ou seja, saltos de dez notas (dó ♯ sob o pentagrama, mi no quarto espaço; depois si/ré ♯, lá/dó ♯, sol ♯ / si). Execute o exercício com calma, observando rigorosamente o dedilhado indicado.



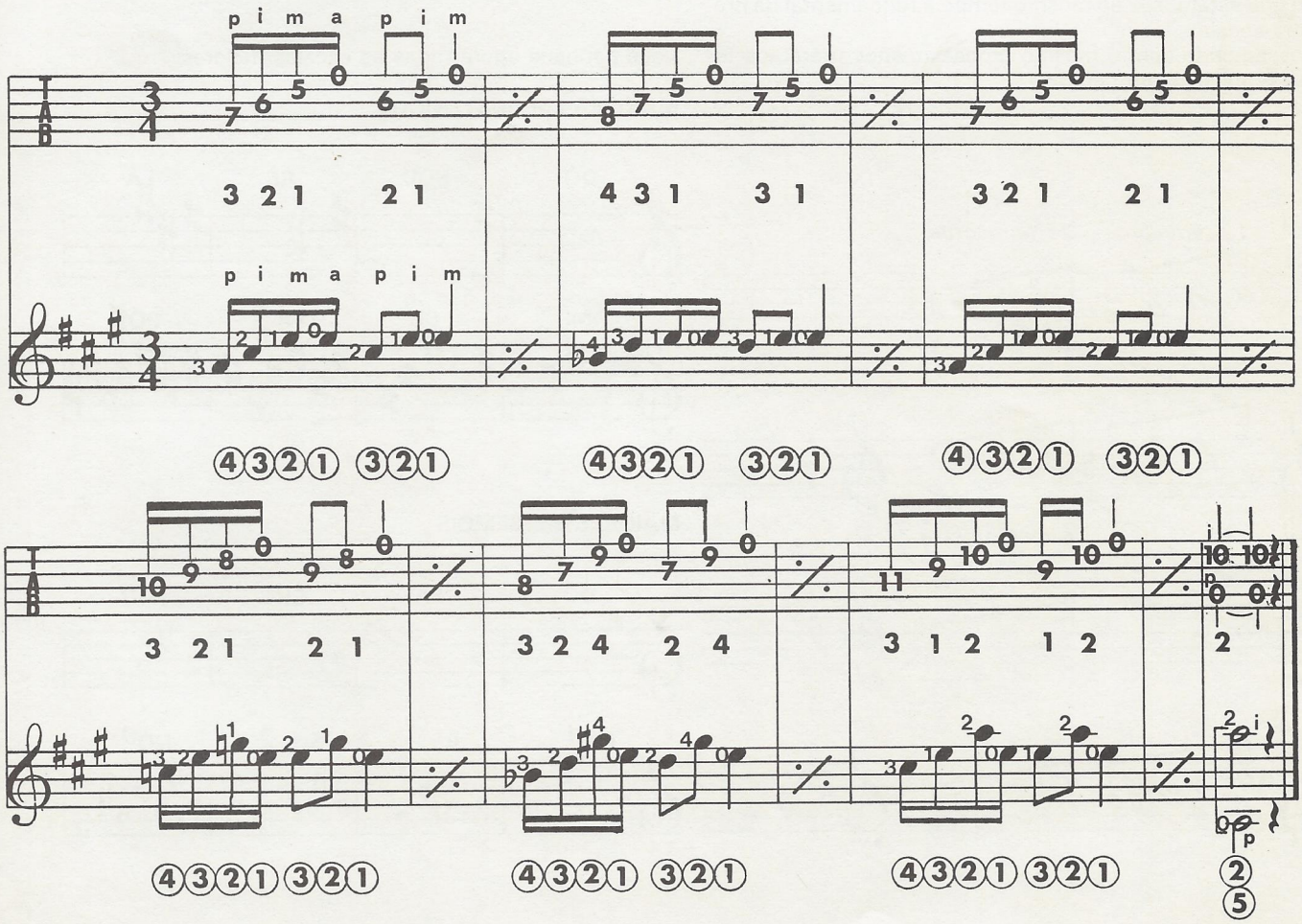


26 Continuemos explorando a escala do violão. Desta vez, vamos à 13ª casa da primeira corda. Aí obtemos um *fá*, que aparece no quinto compasso sobre o pentagrama, com três cortes na garganta, isto é, no quarto espaço suplementar superior. Depois serão usadas duas meias pestanas: no quinto e oitavo compassos, pressionando juntas as três primeiras cordas, respectivamente na décima e na quinta casa. O dedo deve ser colocado no limite extremo da casa, na direção do cavalete. Só assim você obterá sons límpidos.





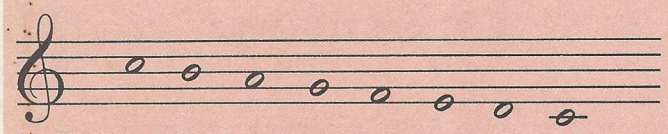
27 Não se preocupe ao ver, no lugar das notas, uma linha oblíqua com dois pontos dos lados. É um sistema para ganhar espaço. Este sinal indica que você terá de repetir o compasso anterior. Estude este exercício com calma e atenção, até executar mecanicamente o dedilhado da mão direita, que é sempre igual: p, i, m, a, p, i, m. E atenção ao ritmo: estamos num compasso 3/4. Bata 1, 2, 3: no primeiro tempo deve haver quatro notas, no segundo duas, no terceiro uma nota. Se não estiver claro, ouça o cassete e releia os capítulos de **Gramática da Música** que tratam dos valores das notas.



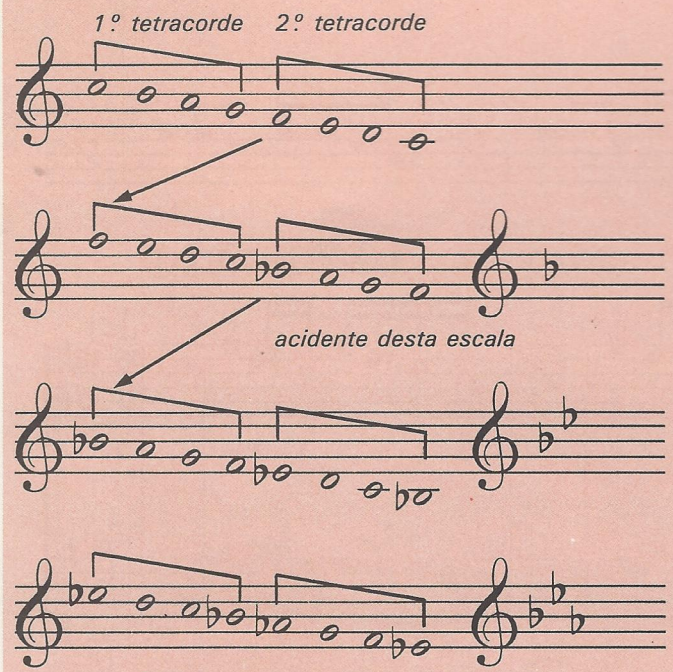
Escalas maiores em bemóis

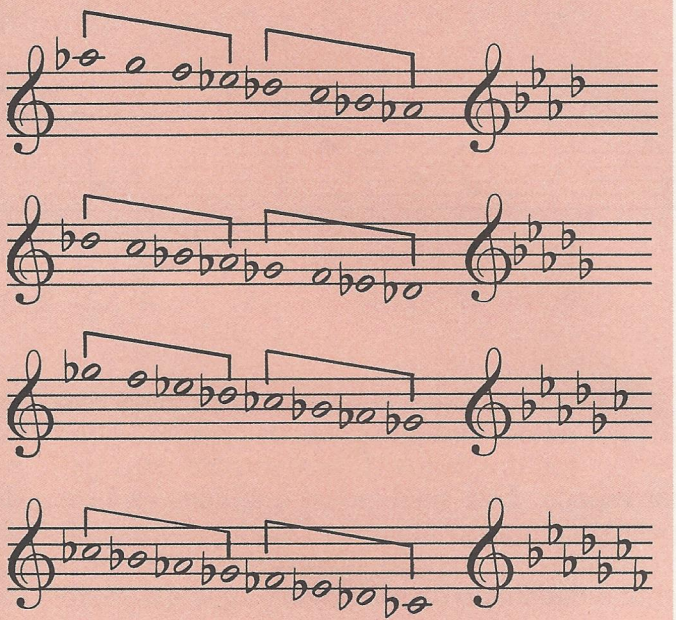
Para as escalas maiores em bemóis usamos o mesmo processo empregado nas escalas maiores em sustenidos. É o processo tetracorde, que consiste em dividir a escala de oito notas em dois grupos iguais (de 4 notas cada um). Partiremos de *dó maior*, usando, porém, a escala descendente.

ESCALA DESCENDENTE



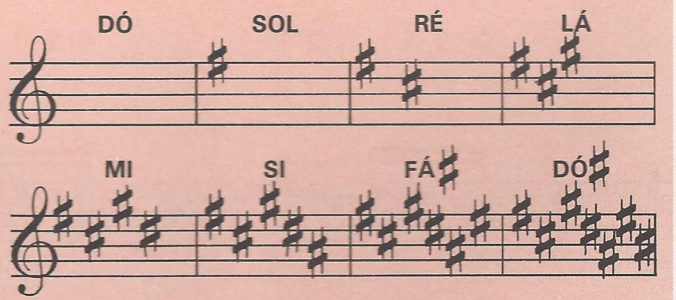
Dividimos essa escala descendente em dois tetracordes. A primeira nota do 2º grupo dará seu nome à próxima escala. Vamos então tomar a nota *fá* (primeira nota do 2º grupo) como fundamental da próxima escala (em sentido descendente) dividindo-a, por sua vez, em dois grupos: a primeira nota do 2º grupo será agora a nota com acidente da escala em que estamos, e ao mesmo tempo a fundamental da próxima escala.
Prosseguindo com o mesmo processo, encontraremos todas as escalas em bemóis.



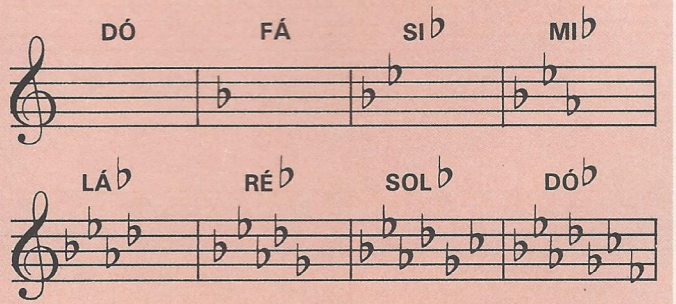


Você conhece agora todas as escalas maiores:

MAIORES EM SUSTENIDOS

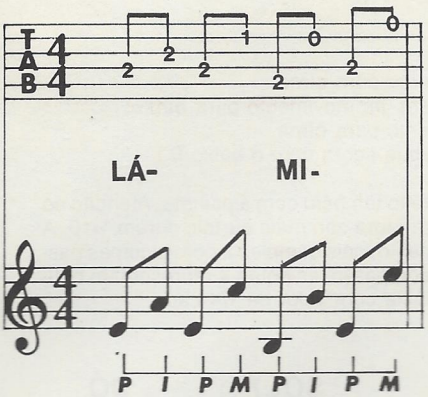


MAIORES EM BEMÓIS

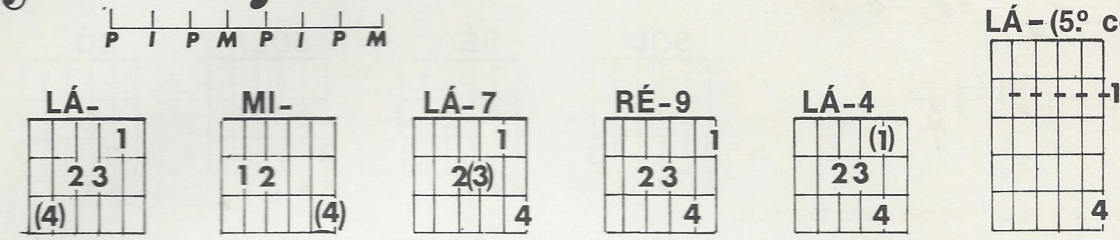


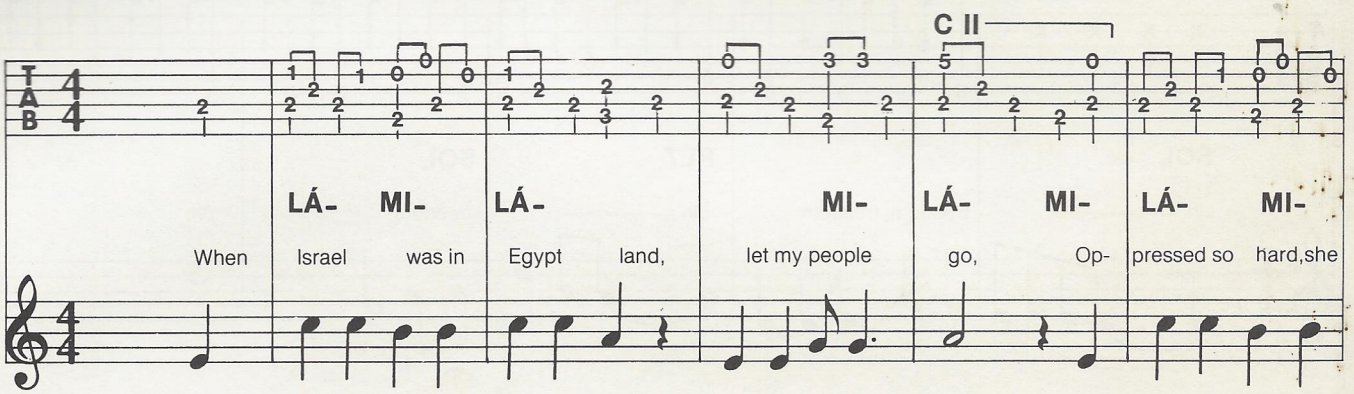
GO DOWN, MOSES

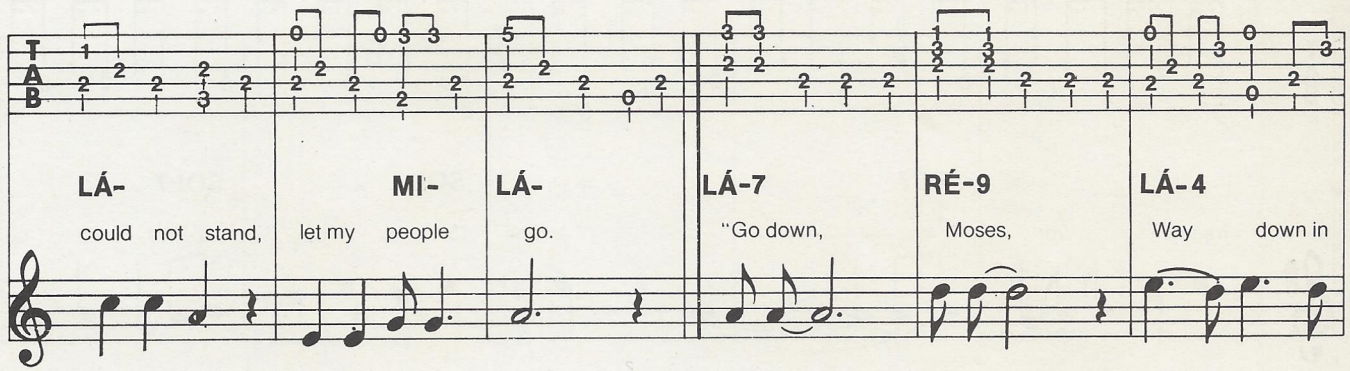
Canção tradicional

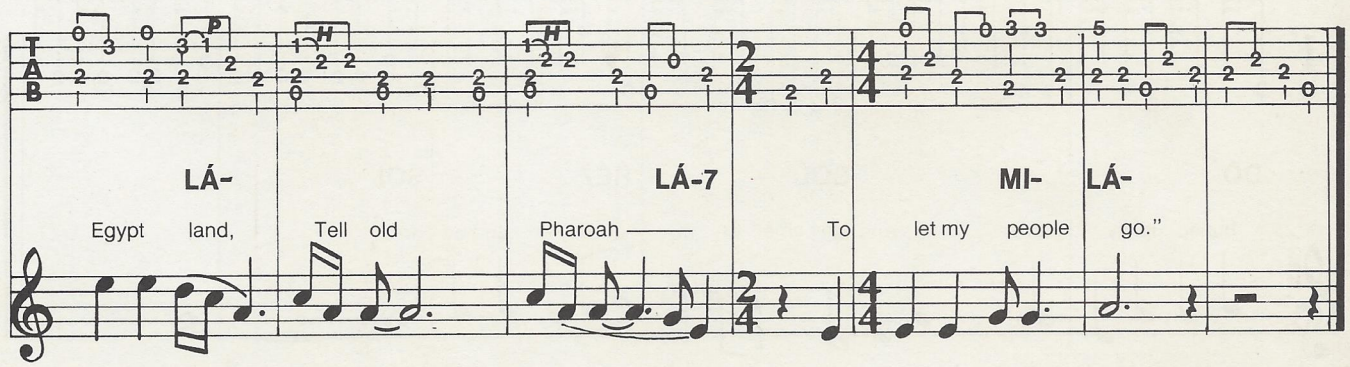


O acompanhamento-base é um arpejo denominado *finger picking*, obtido dedilhando-se alternadamente cordas graves e agudas com os dedos polegar-indicador-polegar-médio (PIPM) da mão direita. Em geral, a escolha das notas a serem tocadas é livre em cada acorde. Como baixo, privilegia-se a quarta corda. Observe que o *mi* (quarta corda pressionada na segunda casa com o médio) repete-se ao longo de toda a partitura. Observe também que o quarto compasso de trás para diante é em 2/4 e não em 4/4. Nos compassos 13, 14 e 15 aparecem notas ligadas — assinaladas com as letras P e H —, que devem ser executadas, respectivamente, "puxando" a corda com o dedo da mão esquerda (P = *pulling off* — ligado descendente), ou martelando-a com força (H = *hammering on* — ligado ascendente).









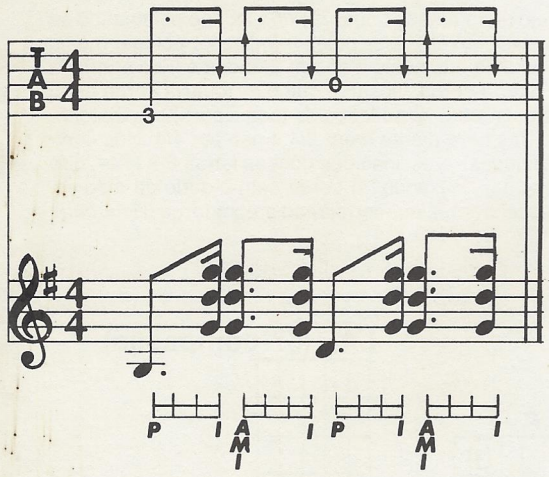
"Thus spoke the Lord", bold Moses said,/Let my people go,/
"If not, I'll strike your first born dead",/Let my people go. (Coro)

"Your foes shall not before you stand",/Let my people go,/
"And you'll possess fair Canaan's land",/Let my people go. (Coro)

"You'll not get lost in the wildnerness",/Let my people go,/
"With a lighted candle in your breas' ",/Let my people go.

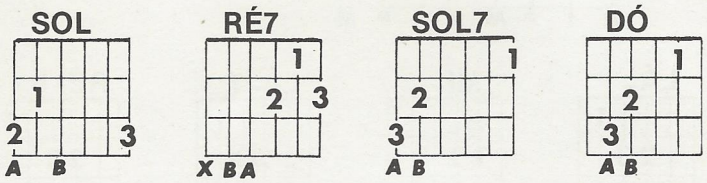
OH, FREEDOM

Canção tradicional

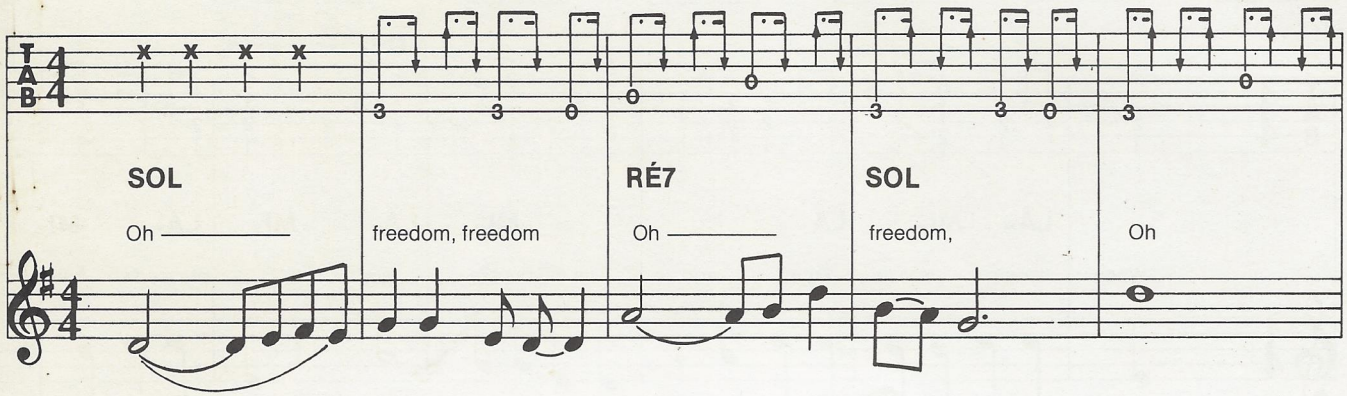


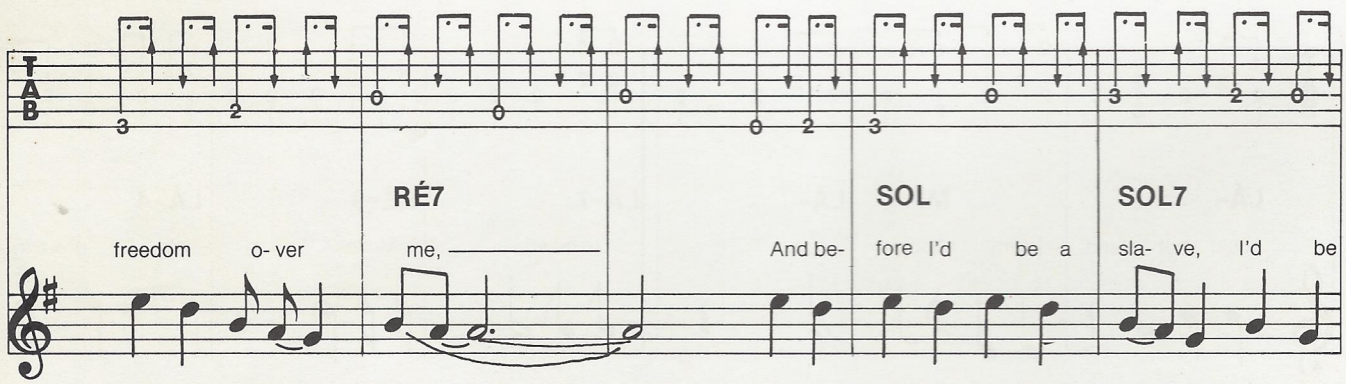
— o polegar toca o baixo A;
— o indicador faz um movimento para **cima**;
— os dedos unidos (AMI) fazem um movimento para **baixo**;
— o indicador faz um movimento para **cima**.
(Repetir desde o início, só que agora com o baixo B.)

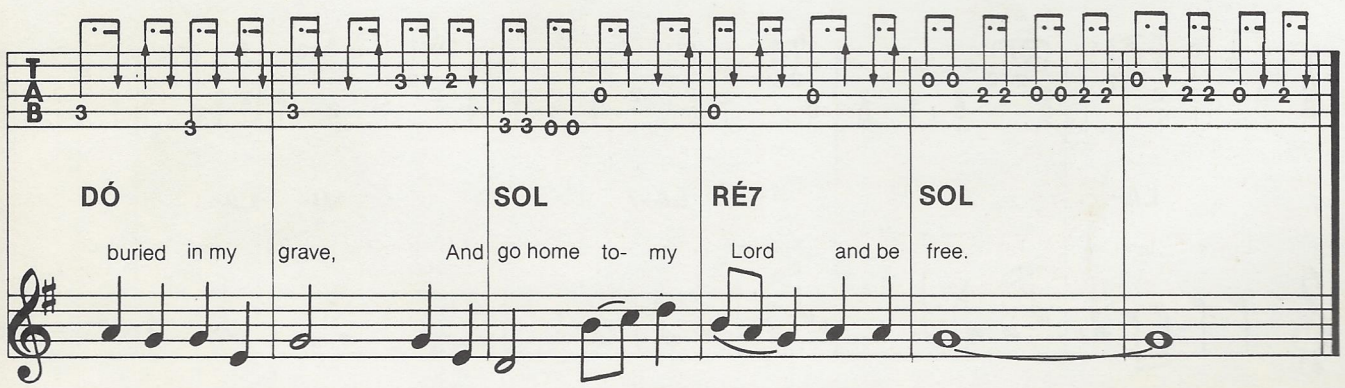
O acompanhamento pode ser feito também com a palheta. Atenção ao ritmo, pois os movimentos para **cima** são mais curtos: duram 1/16. A tablatura traz um acompanhamento mais complexo, com algumas passagens de baixo. No primeiro compasso, as notas **X** representam batidas sobre a caixa de ressonância com valor de 1/4 cada.



(**x** = nota que ***não*** deve ser tocada, por não fazer parte do acorde)







No more weeping, weeping
No more weeping
No more weeping after me,

And before I'd be a slave,
I'd be buried in my grave,
And go home to my Lord and be free.

a voz da guitarra elétrica

Se a importância de um instrumento pode ser medida pela antipatia que é capaz de provocar ou pelas atenções que os músicos lhe dedicam, o amplificador é, nesse sentido, um instrumento fundamental. O conjunto The Who — que, segundo declarações de Pete Townshend, quebrava suas guitarras somente na presença de jornalistas — escondia, atrás dos alto-falantes, dispositivos que expeliam fumaça, fingindo arruinar seu (à época) potente sistema de amplificação: o efeito, constatado num concerto em Milão muitos anos atrás, não era muito convincente. Autênticos, porém, foram os chutes que Brian Jones acertou num amplificador italiano pouco aperfeiçoado, que, numa tática promocional não muito bem-sucedida, havia sido colocado no palco para uma apresentação dos Rolling Stones, durante uma *tournée* realizada em 1967.

Na realidade, o amplificador não é um acessório, nem tampouco é impróprio defini-lo como um instrumento, mesmo considerando-se que constitui apenas parte de um instrumento. Você seria capaz de distinguir o piano enquanto instrumento do móvel que o contém? Ou as cordas e a escala de um violão de sua caixa de ressonância? Da mesma forma, não é correto restringir o nome de um instrumento ao aparato mecânico com o qual são reproduzidos e modulados os sons, e colocar em segundo plano a parte que os amplifica e dá ao instrumento seu timbre característico. Sobretudo se levarmos em consideração que, ao contrário da caixa de ressonância de um violão, o amplificador não só serve para intensificar um som já existente, como também — pode-se dizer — para criá-lo.

Como funciona

O som que ouvimos tem muito pouco a ver com o som tênue que se obtém da guitarra elétrica não ligada ao amplificador (ou ''desligada'', na expressão corrente entre os músicos). De fato, na quase totalidade dos casos, os *pick ups*, localizados sob as cordas de uma guitarra, não são microfones e sim captadores magnéticos. Qual é a diferença? Um microfone é sensível a pequenas e rápidas variações da pressão atmosférica — os sons — e as transforma em corrente elétrica, enquanto num *pick up* a corrente é gerada por variações do campo magnético. Considerando que as cordas de uma guitarra elétrica são de aço e que o movimento de uma massa metálica faz com que o campo magnético circunvizinho varie, cria-se no *pick up* uma corrente que oscila com a mesma freqüência da corda. Essa oscilação pode ser transformada em som por meio de um alto-falante: a corrente passa por uma bobina, gerando um campo magnético variável e fazendo com que a bobina seja atraída ou repelida — segundo a polaridade do campo — por um grande ímã permanente; as oscilações mecânicas da bobina são transmitidas para o cone do alto-falante, preso à bobina, e deste para o ar, produzindo um som audível. Mas a tensão da corrente produzida no *pick up* pelo movimento da corda é muito fraca para acionar um alto-falante, sendo necessário amplificá-la exatamente por isso; esta é a função que as válvulas ou os transistores, que constituem o amplificador propriamente dito, desempenham.

O som da guitarra elétrica, portanto, nasce num sistema constituído pela guitarra, pelo amplificador e pelos alto-falantes, além dos circuitos, incorporados no amplificador ou acoplados, que podem ser inseridos para modificar o som: este é o sistema complexo que deveríamos chamar de ''instrumento''. Isso explica o cuidado especial que os guitarristas dedicam ao acoplamento do amplificador à guitarra, para que se produzam os sons desejados. Explica também a extrema relatividade dos conceitos sobre a qualidade de um amplificador.

A escolha do amplificador

Quem está acostumado a raciocinar em termos de alta fidelidade doméstica tem, provavelmente, a convicção de que existam parâmetros absolutos com base nos quais se pode julgar se um amplificador é capaz de reproduzir sons com fidelidade. Mas, como vimos, um amplificador utilizado em guitarras não deve reproduzir sons. Deve de certa forma criá-los. Um amplificador de guitarra, portanto, não pode ser bom ou ruim em termos absolutos, mas sim, em relação à guitarra à qual está ligado, ao estilo e ao gosto do guitarrista, à situação, enfim, em que vai ser usado. Daí ser desaconselhável usar o mesmo amplificador em estúdios de gravação, em casa e no palco, embora haja atualmente uma tendência em projetar aparelhos capazes de se adaptar às mais diferentes situações.

Para entender melhor as razões dessas diferenças, convém dar uma olhada no interior do instrumento. Os primeiros amplificadores, a válvula, baseavam-se na propriedade inerente ao tríodo (uma válvula termoiônica munida de três eletrodos: cátodo, grelha e placa) de amplificar a corrente ali introduzida, respeitando suas características. Como é sabido, o timbre de um som depende da forma da onda, isto é, da variação da pressão no tempo. Se, num instrumento elétrico, a onda sonora é transformada em corrente, é importante que, durante a amplificação, o ritmo da variação da tensão no tempo não seja modificado. Caso contrário, o timbre também será modificado. Por isso mesmo, é fundamental que a tensão de saída seja sempre proporcional à de entrada. Todo desvio da linearidade introduz uma distorção e modifica o som: isso ocorre quando se exige demais do amplificador, aumentando o volume ao máximo, introduzindo um sinal excessivamente forte ou deixando que o aparelho superaqueça as válvulas.

Válvulas ou transistores?

Os transistores, que desempenham a mesma função dos tríodos, não precisam ser aquecidos para funcionar. E são tão eficientes como amplificadores que não é difícil obter altas potências permanecendo fora da área não linear. Mas nem sempre a maior fidelidade dos amplificadores de tran-

*Jimi Hendrix atira-se contra os amplificadores no Albert Hall de Londres (foto de Eric Hayes/*The Rolling Stones Illustrated History of Rock & Roll, *© 1976, Rolling Stones Press).*

sistores é uma vantagem. Um amplificador a válvula superaquecido e com o volume próximo do máximo adquire uma distorção encorpada mas moderada, que é muito difícil de reproduzir com efeitos especiais (como os distorcedores) e torna mais suave o timbre por demais agudo de determinadas guitarras. É o que ocorre no já clássico acoplamento de uma guitarra Fender Stratocaster com o amplificador Marshall ou o Vox, utilizado no *heavy metal* ou no *blues rock*. Nesses gêneros, como em outros, o volume muito alto torna a guitarra extremamente sensível ao tato, e favorece fenômenos de *feedback*, que ampliam algumas freqüências e alguns harmônicos. Dessa forma, pode-se obter e controlar com exercícios aqueles assobios agudos que eram uma das especialidades de Jimi Hendrix e hoje o são de Adrian Belew (*Talking Heads*, *King Crimson*). Além disso, um *feedback* moderado (prolongando as vibrações das cordas pela solicitação mecânica exercida pelo som do alto-falante sobre o corpo da guitarra) permite notas muito longas e sustentadas. Em nome da sustentação, muitos guitarristas gastam cifras fabulosas para alterações em suas guitarras ou para conseguir efeitos especiais. Muitas vezes seria suficiente que regulassem adequadamente o amplificador e que tocassem na distância correta do cone do alto-falante. Uma boa distorção pode ser obtida também com os amplificadores transistorizados, que, além do controle normal do volume de saída, têm controles de ganho (*gain*), saturação ou sensibilidade. Eles agem em fase de pré-amplificação, fornecendo ao estágio final do amplificador um sinal já predisposto à distorção. Todos os controles e os eventuais efeitos são, de qualquer forma, sempre colocados antes do estágio final.

Um dos objetivos que nos últimos anos mais envolveu os guitarristas e os projetistas de amplificadores foi a criação de um modelo capaz de fornecer os sons cheios e límpidos necessários ao acompanhamento e, no instante seguinte, o timbre áspero e metálico para um solo. A solução mais comum é a de um amplificador com dois canais independentes, reguláveis separadamente e comutáveis a distância por meio de um pedal.

De qualquer forma, é bom não se deixar influenciar pelo número de botões e de manoplas: para escolher um amplificador, convém experimentá-lo com sua própria guitarra, até ter a certeza de que ele é capaz de produzir os sons desejados. Apenas assim será possível evitar futuras decepções.

Franco Fabbri

o som de Pepeu Gomes

Na grande mistura de ritmos que compõem o repertório de Pepeu destaca-se sobretudo o sabor da música brasileira. Com toda a energia que o tem caracterizado na arte e na vida, cujo arrebatamento compartilhou no início com Baby Consuelo. Acima, Baby e Pepeu num show no Palace, São Paulo (foto de Jorge Rosenberg/Ag 3); à esquerda (foto Keystone) e na página ao lado (foto de João Roberto Ripper/F 4), dois momentos da apresentação de Pepeu no Rock in Rio, 1985.

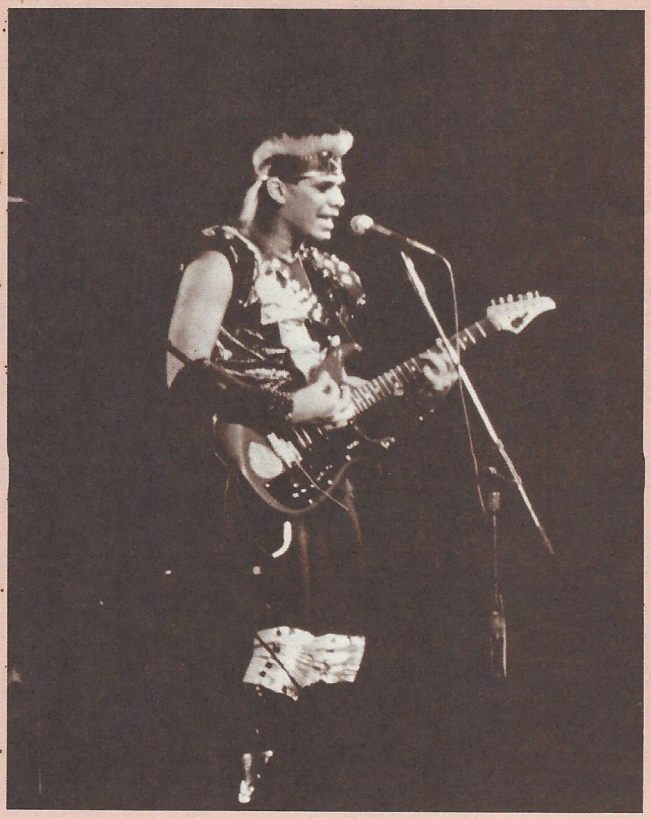
"Subitamente, a fagulha: da guitarra de Pepeu eleva-se um longo gemido, um canto, um choro, um breque, um uivo elétrico e inconfundivelmente brasileiro, uma cascata de acordes curtos, depois sincopados, maliciosos, apimentados, como se do alto do caminhão, numa tarde de carnaval, como se de dentro de uma roda de samba, ou de uma caixa de fósforos, ou de um sonho. Um raio de luz, um solo, Pepeu estático, só os dedos percorrendo a guitarra, já tão conhecida, já seu corpo." Nas palavras da crítica Ana Maria Bahiana, isso era Pepeu em 1978: uma energia que iria se expandir ainda mais ao longo do tempo.

"Surge um tigre voador de mecha loura sobre os longos fios negros para provar que a atual produção musical brasileira não se limita à fossa de Java da estupidez abissal." Outro crítico, Pepe Escobar, falando dele oito anos depois. O que comprova o dito.

Outros já disseram dele que é um dos magos da moderna música brasileira, misturando em seu caldeirão musical Jacob do Bandolim e Jimi Hendrix. Ele, por sua vez, se diz uma mistura de tudo: salsa, *reggae*, samba, xote, *rock*, choro. Mas é em *Energia Positiva*, seu sétimo álbum-solo, que se sente a medida exata da pulsação entre o *rock* primitivo e o super-romântico, embalados em total sonoridade brasileira.

O princípio de tudo foi em Salvador, a 7 de fevereiro de 1952, quando nasceu Pedro Aníbal de Oliveira Gomes, um dos dez filhos de uma família completamente musical. Assim, não precisou ir longe para capturar seu destino: os primeiros passos na profissão da música foram dados ali mesmo. Aos onze anos tocava baixo e criou o primeiro conjunto, que incluía um de seus irmãos. Eram The Cat's e animavam festinhas com as invariáveis versões de sucessos americanos; depois foram Os Minos e, mais tarde, o primeiro grupo totalmente profissional, os Leif's, onde Pepeu tocou guitarra pela primeira vez. Sua carreira, porém, só iria se definir em 1969, quando os Leif's entraram em contato com um grupo composto por Moraes Moreira, Galvão, Paulinho Boca de Cantor e, depois, Baby Consuelo. Juntos, mais tarde, seriam os Novos Baianos. Mas, antes disso, ainda em 1969, quando se apresentava com Moraes Moreira num programa de televisão, foi literalmente "descoberto" por Gil, que preparava o Barra 69, seu show de despedida do Brasil após a prisão. Pepeu vivia a "fase Hendrix", enquanto os futuros Novos Baianos ainda eram essencialmente um grupo de *rock*.

Mas continuar sendo o Hendrix dos Novos Baianos o incomodava. No final de 1972, moravam todos em comunidade num sítio em Jacarepaguá, Rio, onde receberam



um velho amigo, outro baiano: João Gilberto. Discutiram música, ouviram sugestões e ali mesmo se engendrou uma reviravolta que resultaria na gravação de *Acabou Chorare*. Foi então que Pepeu começou a se encontrar, fazendo um solo totalmente pessoal, "uma guitarra brasileira de verdade, uma coisa de samba, de suingue", como ele mesmo diz.

Em 1974 Moraes Moreira deixou os Novos Baianos para iniciar carreira solo. Aliás, o mesmo aconteceria com Pepeu em 1978 e, depois, com Baby Consuelo e Paulinho. Isso, porém, nunca os impediu de se juntarem quando queriam. Só que os Novos Baianos, pode-se dizer, passaram a ser um grupo em latência, já que no espaço de um só conjunto não cabia mais o brilho de tanta estrela. Pepeu, então, gravou seu primeiro LP solo, em 1978. Ali mostrou o músico, o compositor, o cantor, o inventor de instrumentos musicais, como o guibando, seu maior orgulho, um instrumento de dois braços, um de guitarra e outro de bandolim.

Toda a magia de uma guitarra de tempero bem brasileiro

Absolutamente ligado à música brasileira, sem desvalorizar a estrangeira, Pepeu é um artista aberto mesmo dentro de nossas fronteiras. Por exemplo, o choro ainda não estava na onda e ele compôs *Toninho Cerezo* (porque também adora futebol). Só que ele faz questão de grifar: seu repertório tem "choro sem lágrima, samba sem tristeza". E que sua formação musical veio do rádio e do trio elétrico. No rádio ouvia Jacob do Bandolim, Valdir Azevedo, Luiz Gonzaga e mesmo Orlando Dias. Mais tarde vieram os Beatles. Ainda em 1978 Pepeu fez sua primeira apresentação internacional como integrante do grupo que acompanhou Gil ao Festival de Jazz de Montreux. No ano seguinte, lançava o segundo LP, *Na Terra a Mais de Mil*, com um arsenal de instrumentos de cordas e sua voz.

Pepeu é, sobretudo, um instrumentista talentoso — sua música está sempre em busca de uma linguagem que lhe seja própria, onde a guitarra fale o idioma musical brasileiro, misturando ritmos regionais como o frevo, o samba, o choro, o maracatu às batidas do *hot funk* negro e às explosões elétricas do *rock* moderno.

Em 1981, quando lançou o quarto LP, destacando-se mais ainda como cantor, já era um artista consagrado: "Consegui o sucesso que sempre quis ter e sem me comprometer com nada, sem rótulos. Sou um produto popular, sim, mas não encontrado em qualquer supermercado, em qualquer farmácia".

Invariavelmente, ao menos uma vez por ano, Pepeu vai aos Estados Unidos — agora também para gravar e, sempre, para se reciclar: "É o que mais gosto de fazer, ir para lá, tocar pelas ruas, ter a liberdade de fazer o que quero, sem ninguém se assustar".

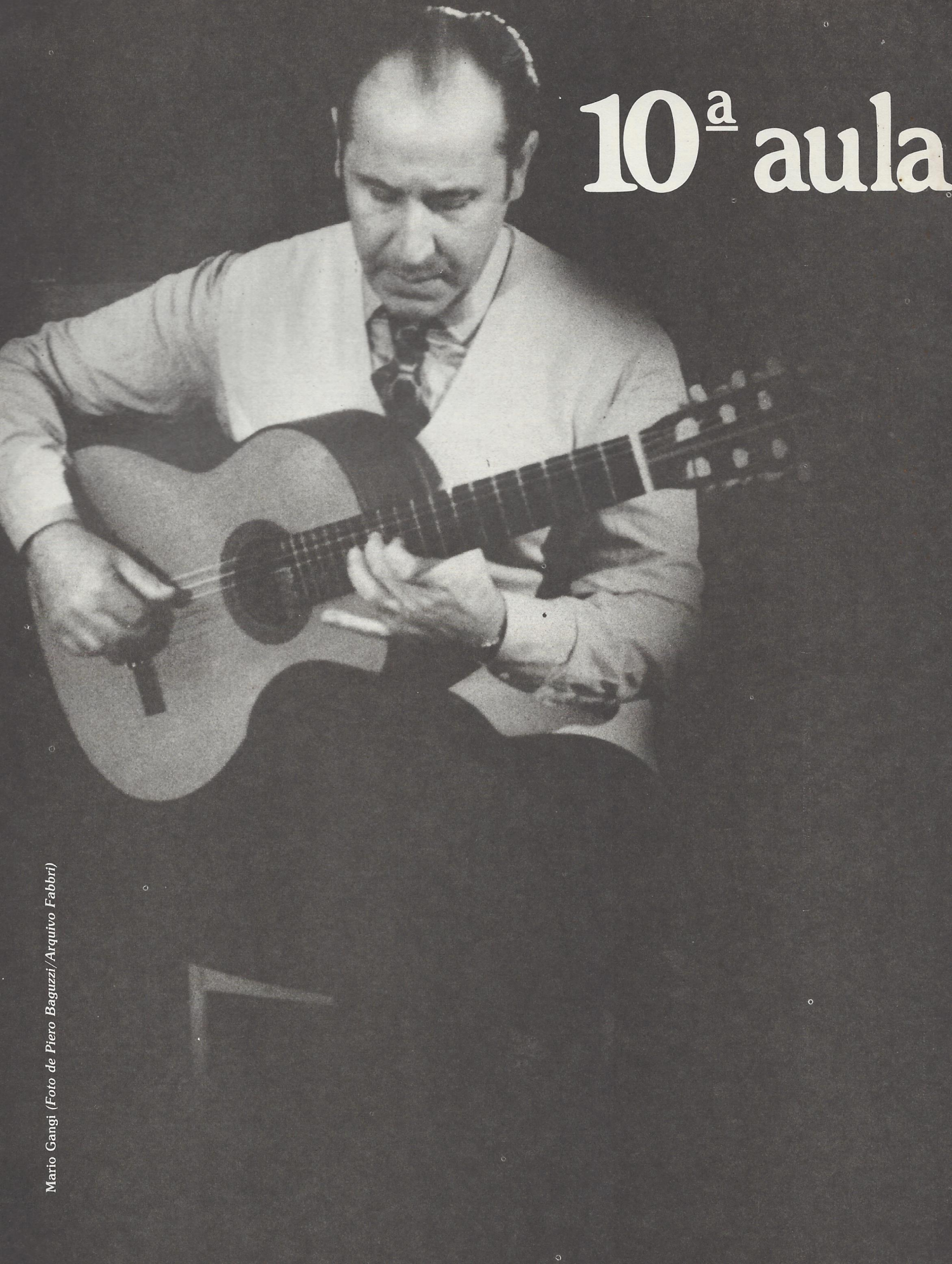
Desde o aparecimento, nos Novos Baianos, foi longo o caminho percorrido por Pepeu para se firmar na música brasileira. E se firmou. Um guitarrista talentoso. Mais que isso: compositor e cantor, um homem de fé, "pai de família" com mechas louras no cabelo, rosto pintado, a roupa colorida ou, no mínimo, sempre estranha, mas uma cabeça decidida e apaixonada. Quase uma contradição. Sua figura tem iluminado os festivais de *jazz* ou *rock*, tal como aconteceu no Rock in Rio. Seus fãs abrangem a faixa etária que vai dos doze aos vinte anos, sem dispensar todos os outros que quiserem gostar dele. Porque em sua música se encontra o sentimento nacional popular. Para ele, o *rock* só vai funcionar no Brasil quando começar a utilizar profundamente as raízes brasileiras, buscando novas fusões, com muito trabalho e experimentação.

Ainda em 1969, no show de despedida de Gil, Pepeu encontrou Baby Consuelo. E ficaram juntos por dezoito anos. Ele, do lema "eu faço"; ela, uma arrebatada pela vida. Não deu outra: seis filhos — Sarah Shiva (ex-Riroca), Zabelê, Nanashara, Pedro Baby, Krishna Baby e Kriptus Rá. Em 1984 apresentaram-se juntos (sem configurarem uma dupla) num show que se pretendeu, no mínimo, monumental: o Rá — um cumprimento cósmico — ecoou pela platéia, amplificado por alguns milhares de watts, sob a luz de um raio laser e de mais de cinqüenta faróis de avião. Queriam transmutar o negativo em positivo.

Em janeiro de 1988, a revista norte-americana *Guitar World* comparou Pepeu a Jimi Hendrix, talvez o maior elogio dado a um guitarrista. Mas o momento não era o melhor para a notícia: desde o ano anterior, o cantor estava separado de Baby Consuelo, uma separação, segundo ele, "amorosa, como todo o nosso casamento, sem guerras, boa para os dois lados".

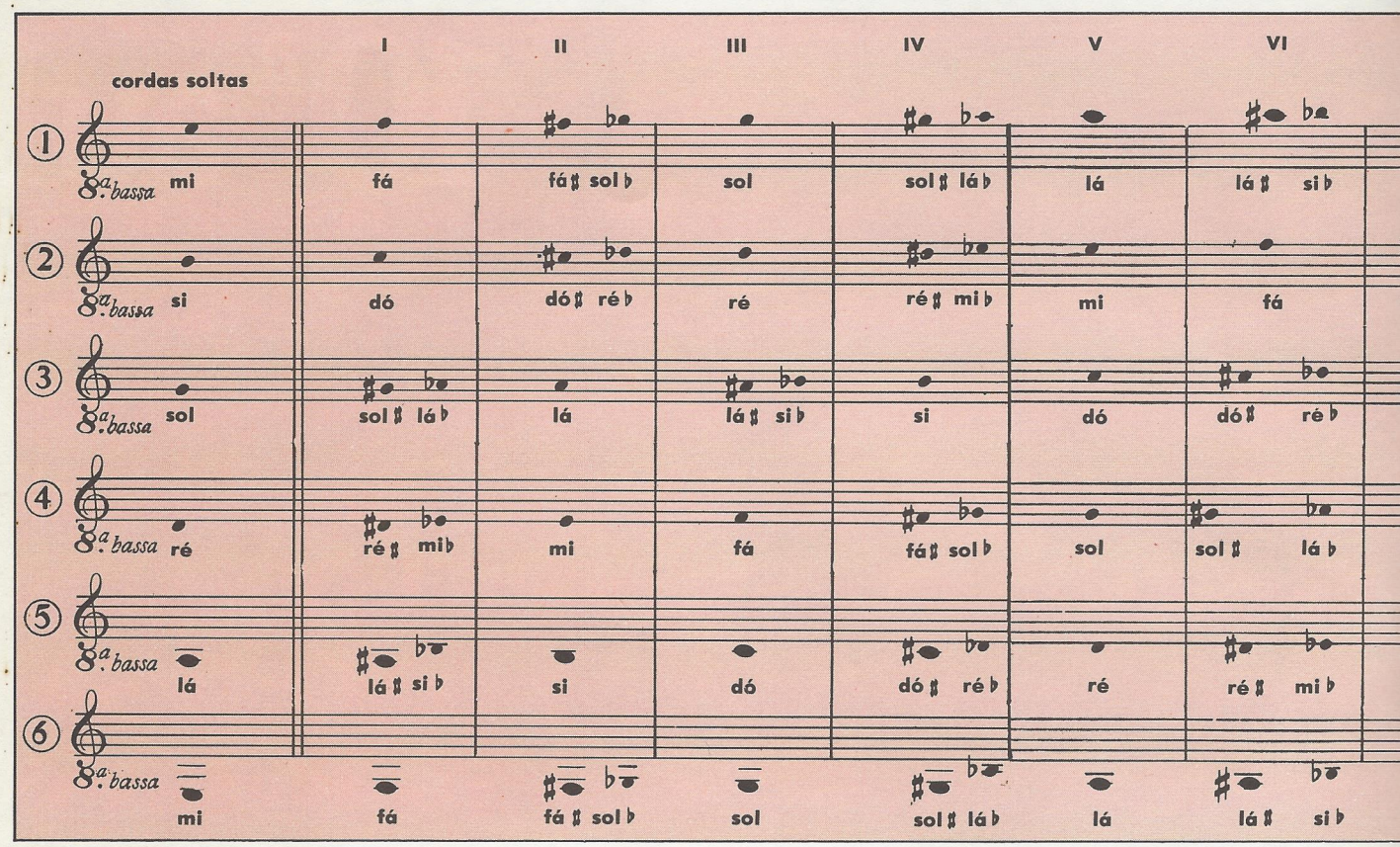
Aos 38 anos, 23 de carreira, mais de trinta discos feitos com outros músicos e oito solos, após o sucesso de sua primeira *tournée* internacional, que resultou no LP instrumental *On the Road*, agora Pepeu se junta novamente a Moraes Moreira. E, mais do que lembrar sem nostalgia os bons momentos dos Novos Baianos, no LP *Moraes e Pepeu*, os dois artistas prometem "vencer pela qualidade, sem dar a impressão de que estamos armando algum bote".

10ª aula



Mario Gangi *(Foto de Piero Baguzzi/Arquivo Fabbri)*

A ESCALA DA I À XIV CASA

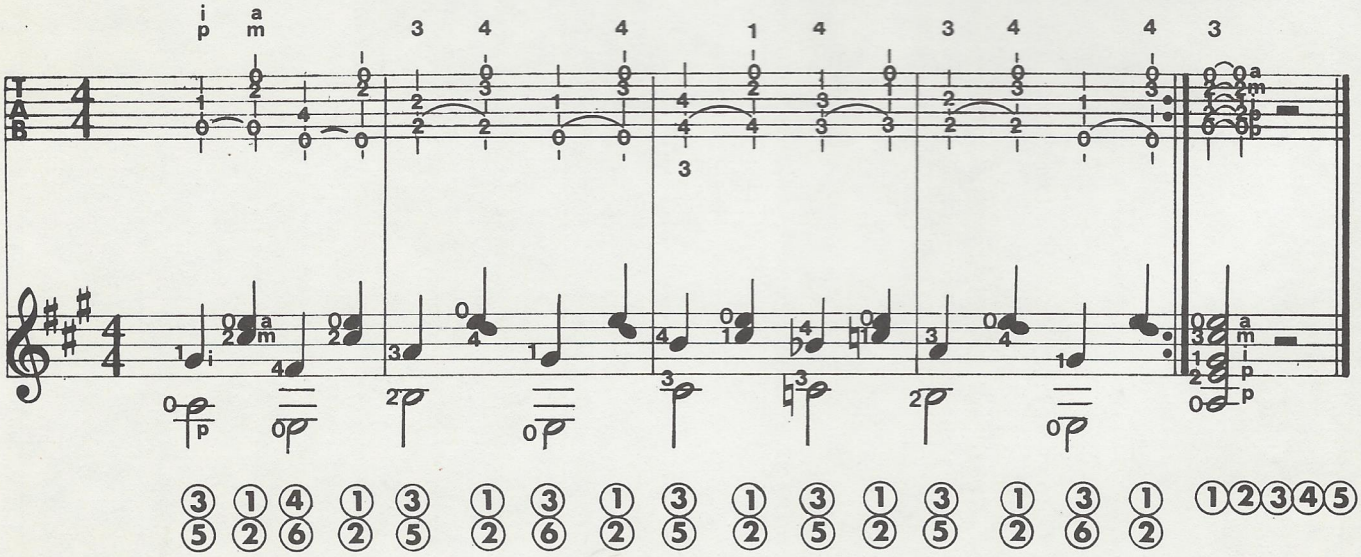


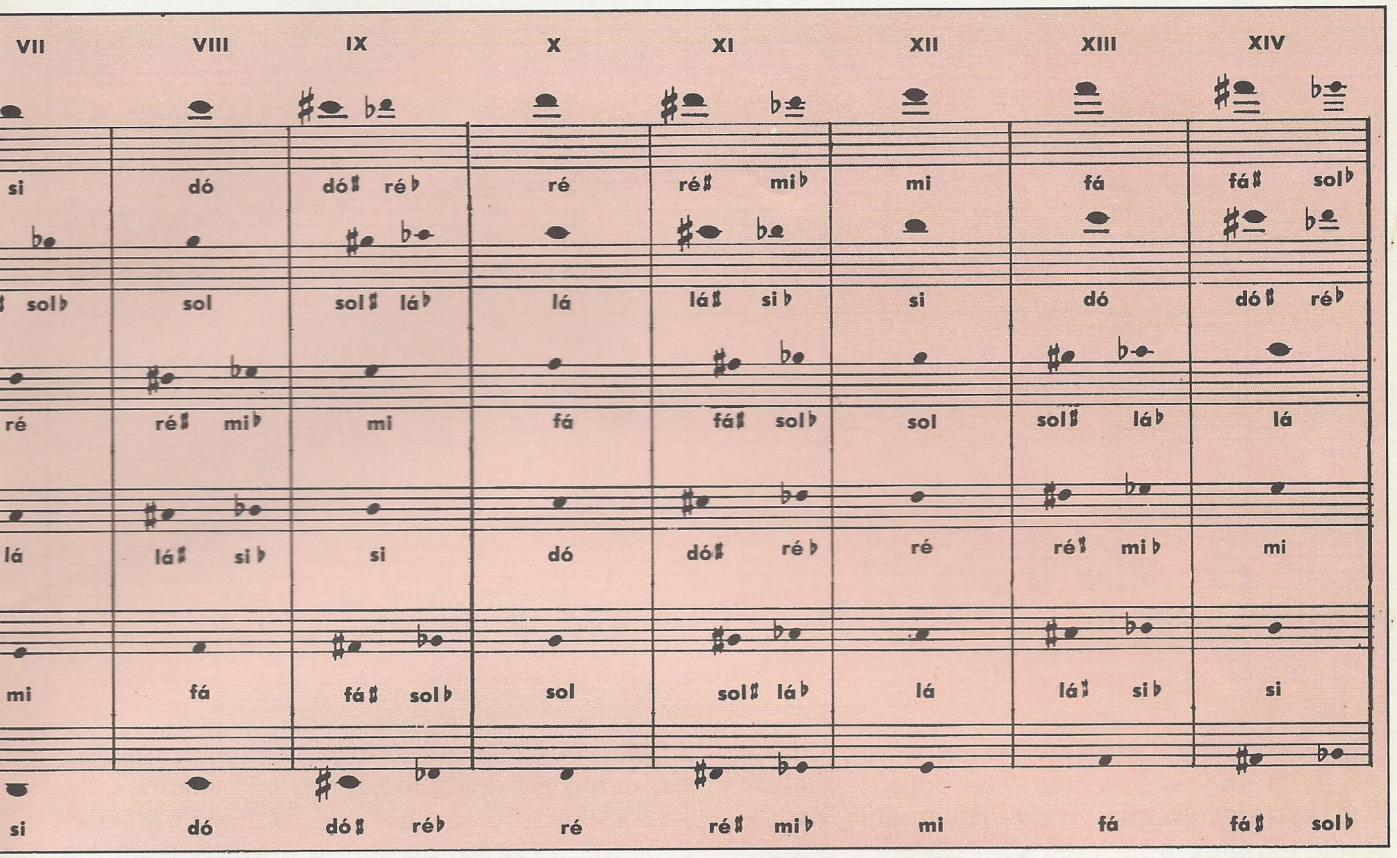
VIOLÃO

exercícios

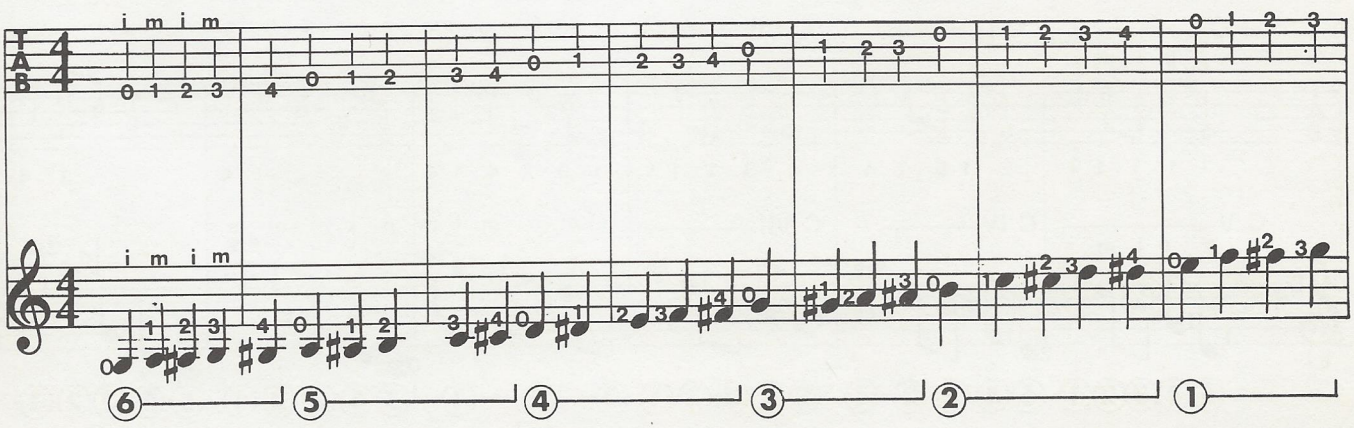
Mario Gangi

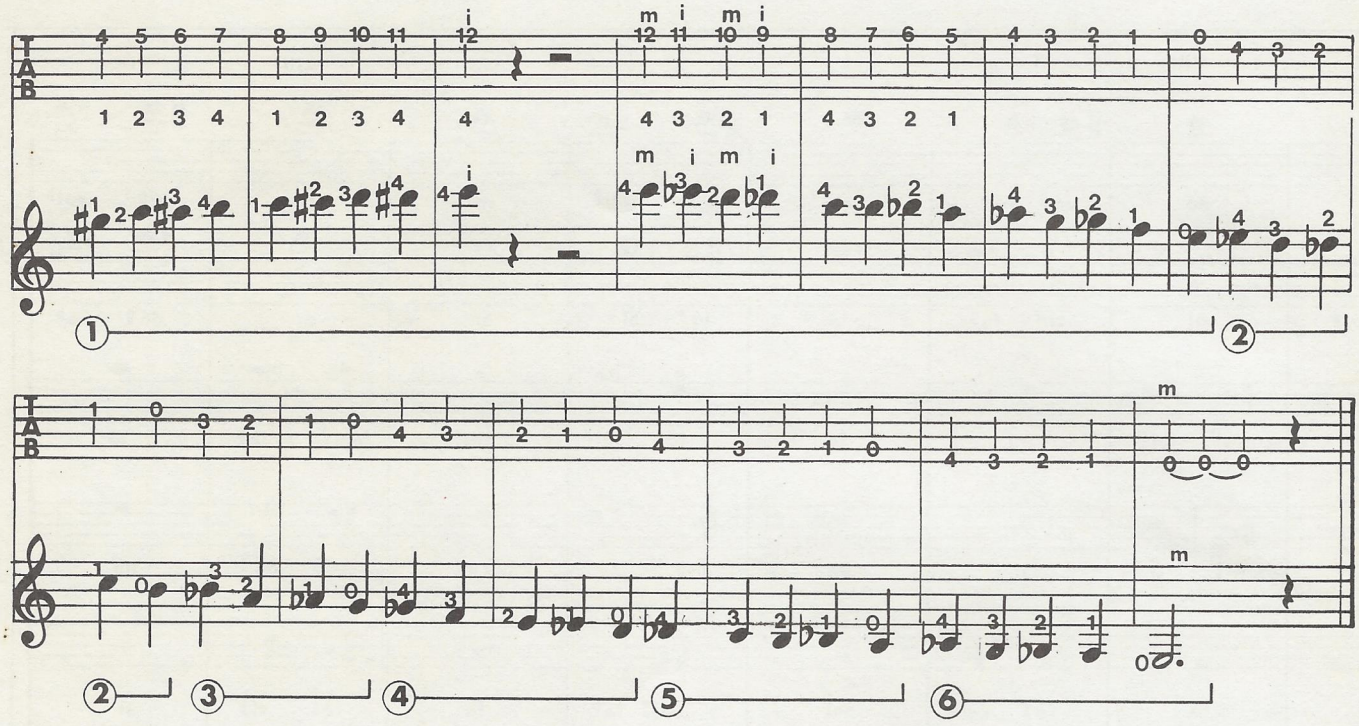
28 Eis um agradável giro harmônico — seqüência de acordes que, em geral, começa e termina com o acorde de tônica (acorde que dá a tonalidade à peça musical). No cassete, apresentei duas versões diferentes para o exercício: a primeira, tocando duas notas por vez (*lá-sol sustenido* e *dó sustenido-mi*); a segunda, reunindo essas quatro notas num único acorde. Recomendo dedilhar simultaneamente as cordas: no primeiro compasso, por exemplo, quinta e terceira, segunda e primeira, sexta e quarta, segunda e primeira. Conforme indica o sinal de repetição no quarto compasso, retorne ao início para concluir com o quinto compasso.



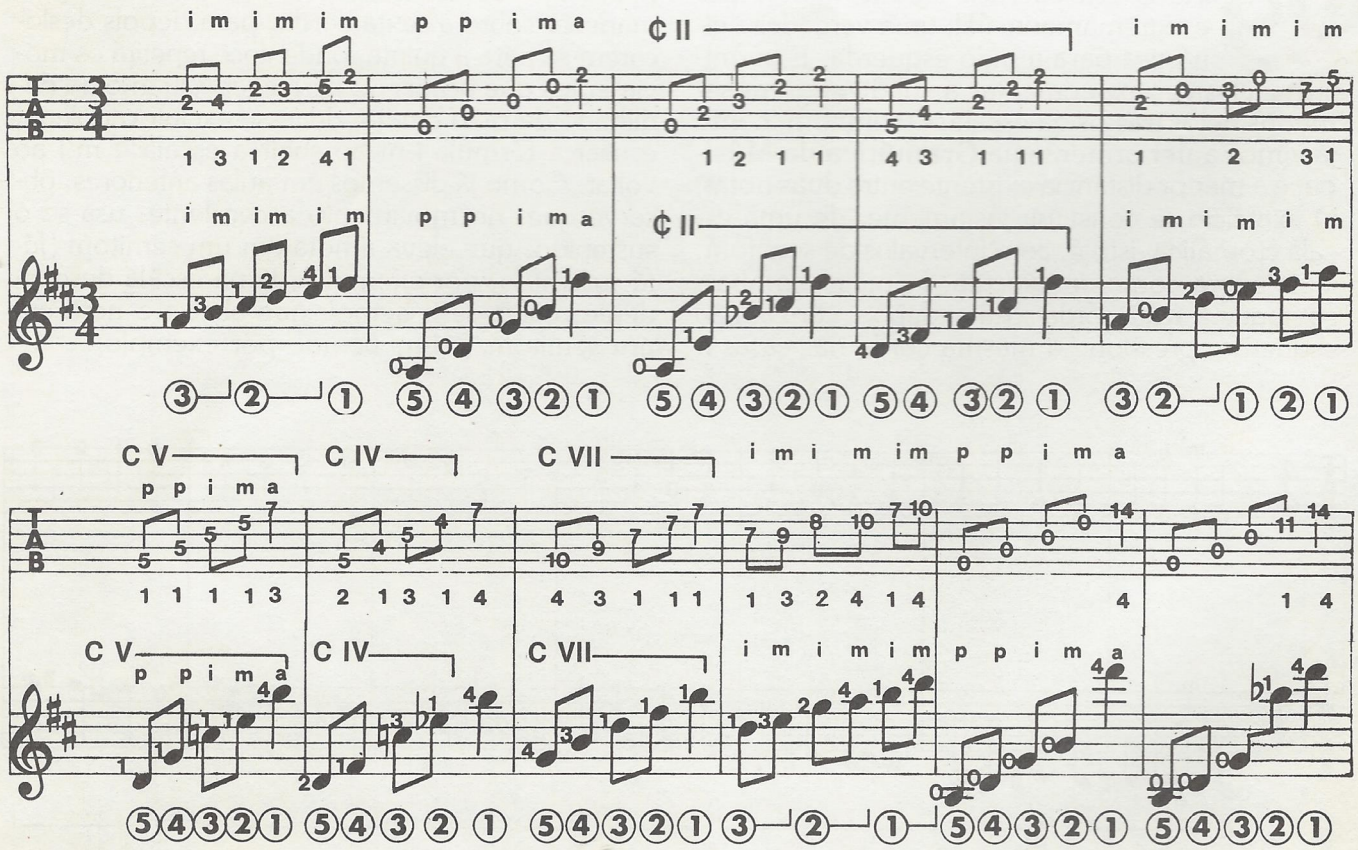


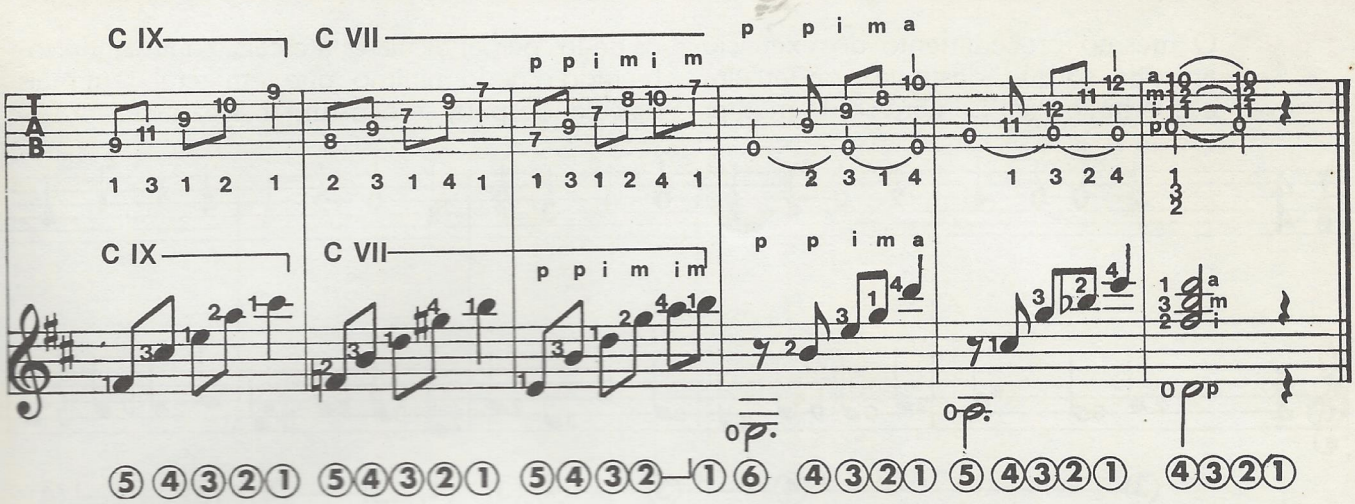
29 Talvez este exercício agrade menos, mas é extremamente útil: uma verdadeira ginástica para a mão esquerda. E permitirá, inclusive, experimentar a subdivisão em semitons pelos trastos da escala. O semitom, como já vimos anteriormente na **Gramática da Música**, é a menor distância existente entre duas notas. O exercício se constitui, justamente, de uma escala cromática, isto é, com intervalos de semitom. Veja agora como se executa. Primeiro compasso: toque a sexta corda solta e, depois, com a mão esquerda, pressione a mesma corda nas casas I, II, III e IV, sucessivamente. Os dedos devem permanecer sobre a sexta corda, para depois deslocarem-se para a quinta, onde você repetirá os movimentos que acabei de descrever. Quanto ao dedilhado da mão direita, deve-se excluir o polegar e usar a fórmula i-m ao subir a escala e m-i ao voltar. Como já dissemos em aulas anteriores, observe que, no movimento ascendente, usa-se o sustenido, que eleva a nota em um semitom (*fá-fá sustenido*, por exemplo); já na escala descendente, utiliza-se o bemol, que abaixa a nota em um semitom (*mi-mi bemol*, por exemplo).





30 Sonoridade equilibrada, recomenda-se na fita. Isso quer dizer sons de mesma intensidade. Toque lentamente, procurando exprimir a melodia com clareza e deixando vibrar os baixos produzidos pelas cordas soltas, como no segundo ou nos três últimos compassos. Atenção ao dedilhado da mão direita: dele depende a clareza do som e a precisão rítmica.



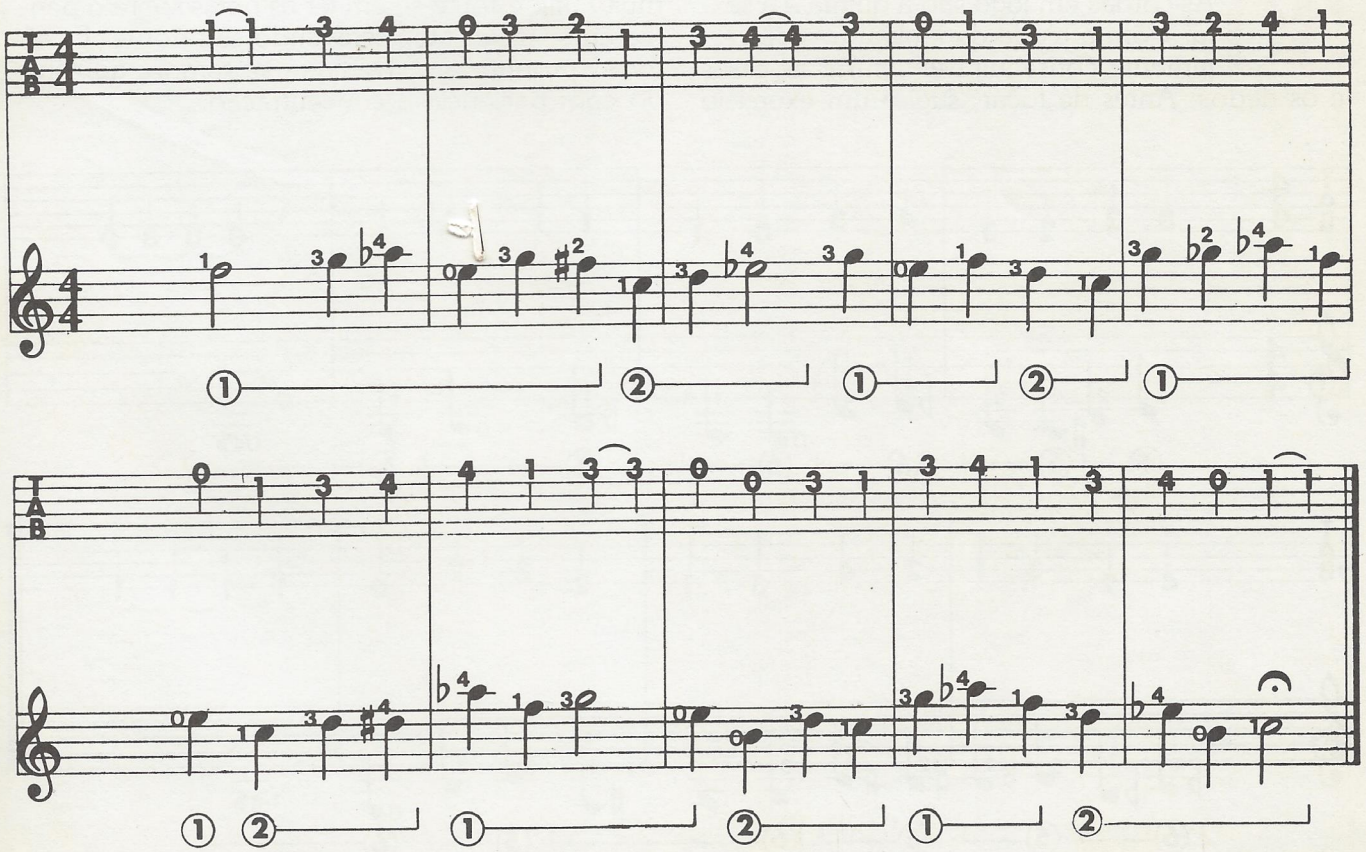


GUITARRA

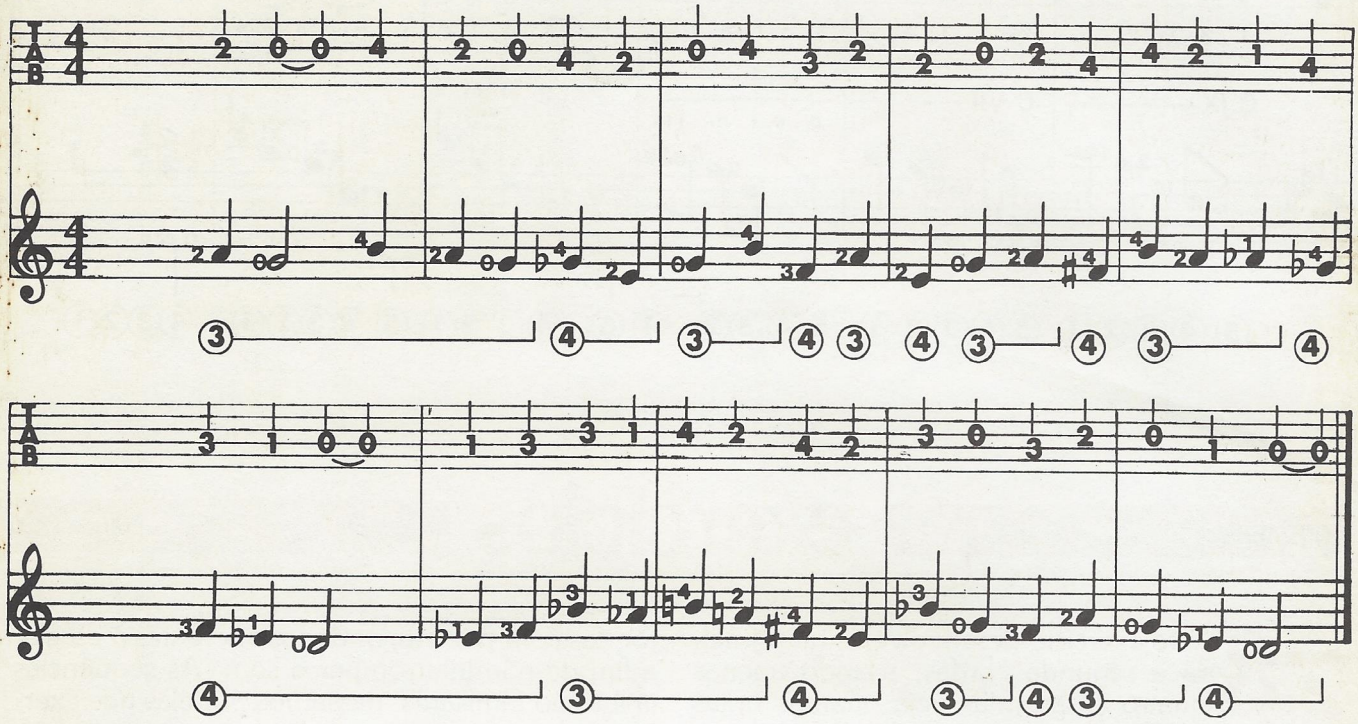
exercícios

Franco Cerri

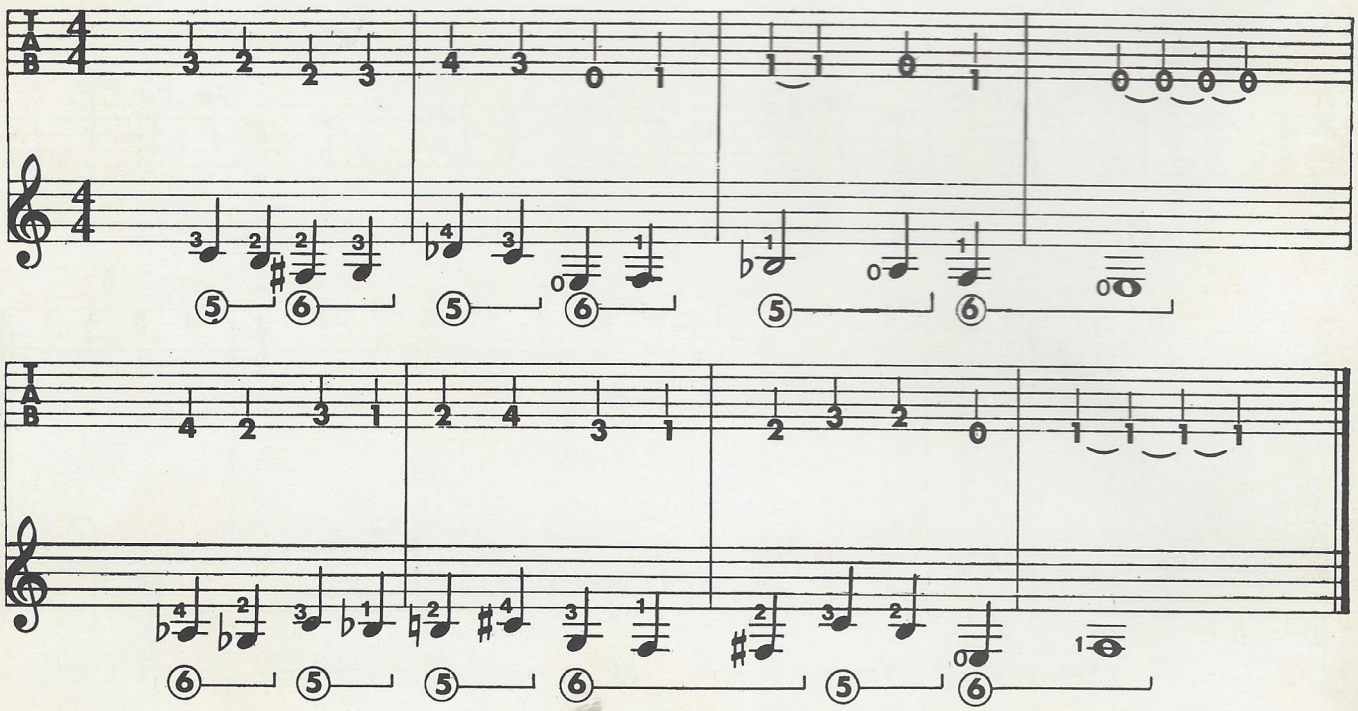
28 Este exercício desenvolve-se na primeira e segunda cordas, usando apenas quatro casas. Mas veja quantas notas podem soar! Preste atenção ao dedilhado e aos toques com palheta, os dedos aderentes à escala, a fim de não interromper o som. As seqüências já lhe são familiares: passamos por elas nos exercícios para a mão esquerda.



29 O mesmo procedimento do exercício anterior, só que, desta vez, na terceira e quarta cordas. Lembre-se de manter os dedos perpendiculares à escala, controlando sobretudo o dedo mínimo, que, em geral, tem mais dificuldade para se acostumar a essa postura.



30 As cordas em jogo são a quinta e a sexta. Com a ajuda da tablatura você certamente conseguirá encontrar as casas e os dedos. Antes de tocar, sugiro um exercício muito útil: esforce-se em ler as notas sobre o pentagrama, talvez até escrevendo seu nome. E, ao tocar, pronuncie-o. Dedique-se sempre ao estudo com paciência e concentração.



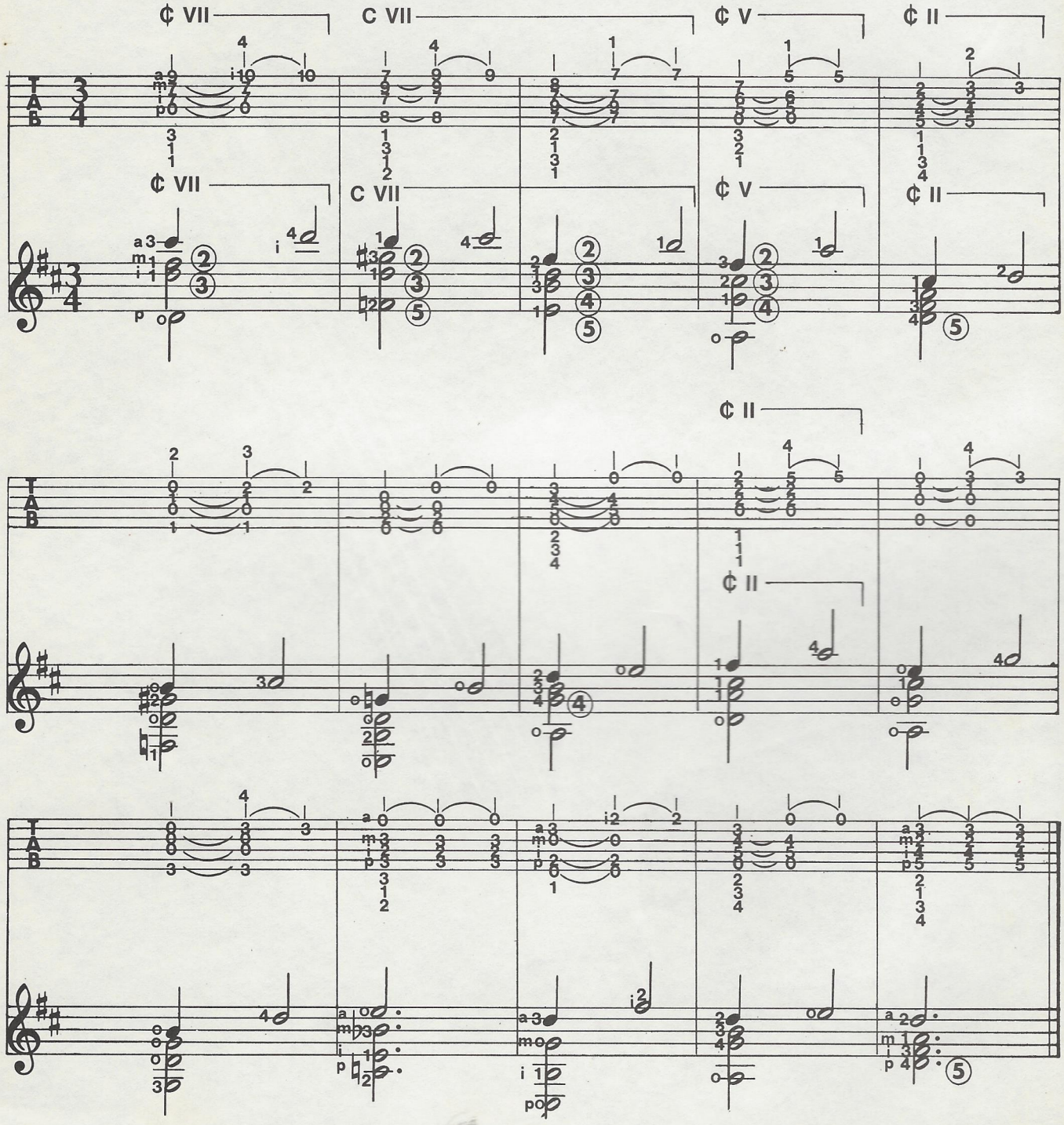
11ª aula

Alirio Diaz (*Foto de Galliano Passerini*)

exercícios

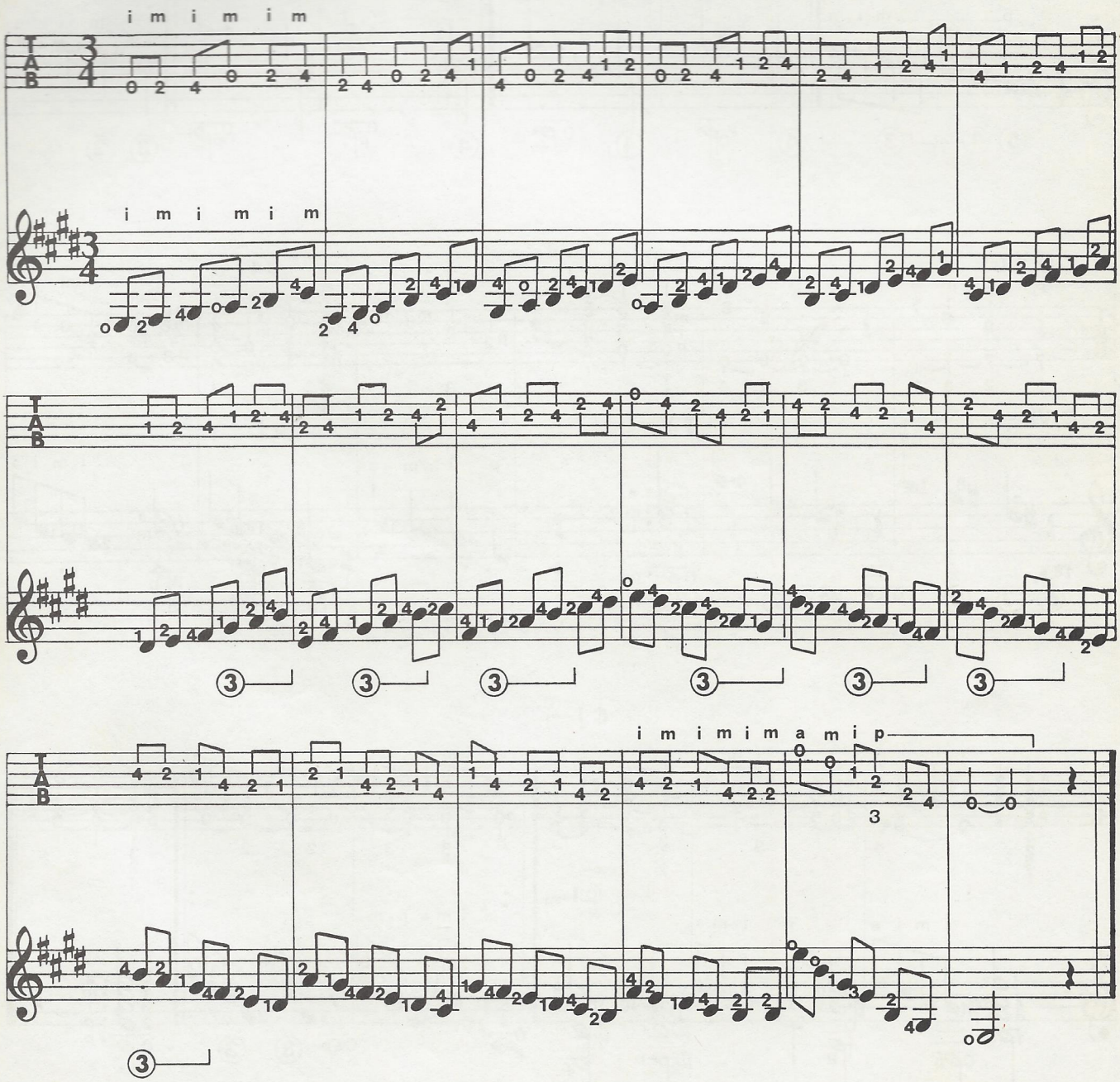
Mario Gangi

31 Com este exercício você vai ampliar ainda mais seus conhecimentos sobre acordes. Para maior clareza dos sons são necessários alguns cuidados que já mencionei na fita: muita calma e atenção ao pressionar as cordas no limite direito da casa. Estamos em compasso 3/4, com dois sustenidos — *fá* e *dó* — na armadura de clave: isso significa que o exercício está na tonalidade de *ré maior*. E, de fato, começa e termina com um acorde de ré maior.



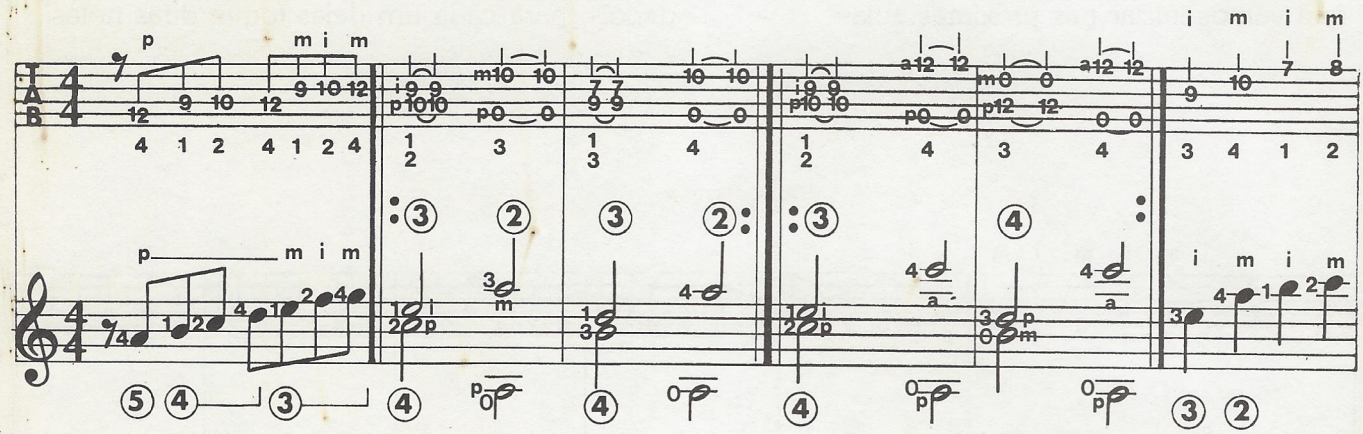
32 Vamos agora a um exercício sobre as primeiras quatro casas, partindo da sexta corda até a primeira, para depois percorrer o caminho inverso. Cada compasso constitui-se de uma seqüência de seis notas, a princípio ascendente e, depois, descendente. Na verdade, este exercício prepara o estudo das escalas, que vamos iniciar nas próximas aulas.

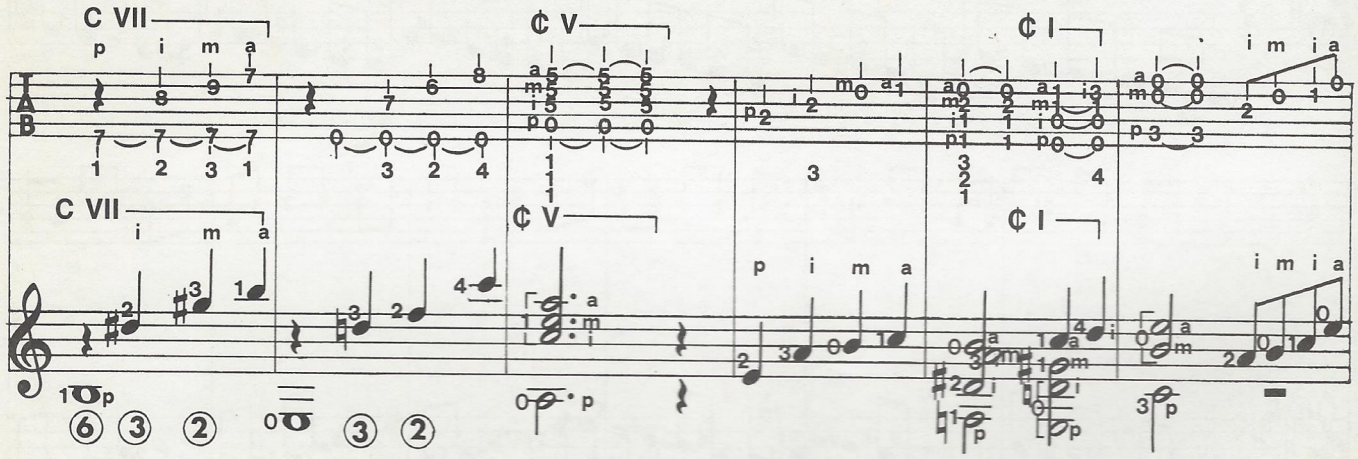
Cuide para que os dedos da mão esquerda fiquem a pouca distância das cordas. Quanto à mão direita, observe atentamente a alternância indicador/médio: isso ajudará a ganhar mais agilidade e a imprimir maior velocidade a suas mãos. Outra recomendação: uniformidade e precisão rítmica. Marque três tempos com batidas regulares e, depois, para cada um deles toque duas notas.

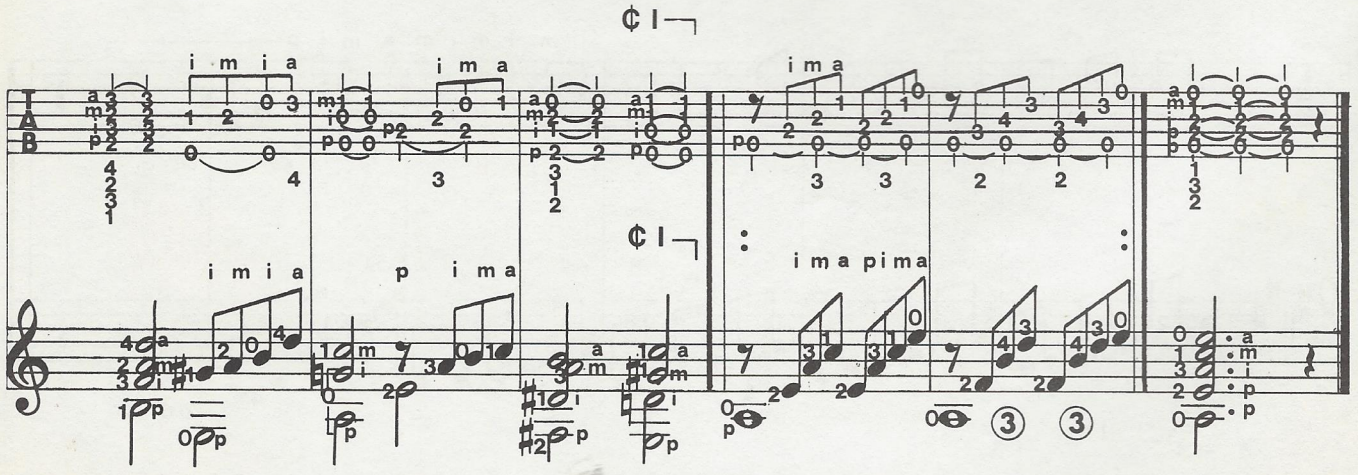


33 Fique atento, neste exercício, aos sinais de repetição: eles indicam que os compassos situados entre a abertura e o fechamento da barra dupla com dois pontos devem ser repetidos. Ouça a fita com atenção: isso ajudará muito, pois aí você perceberá claramente todas as repetições.

Este exercício prevê o uso da pestana inteira na sétima casa, e da meia pestana na quinta e na primeira.



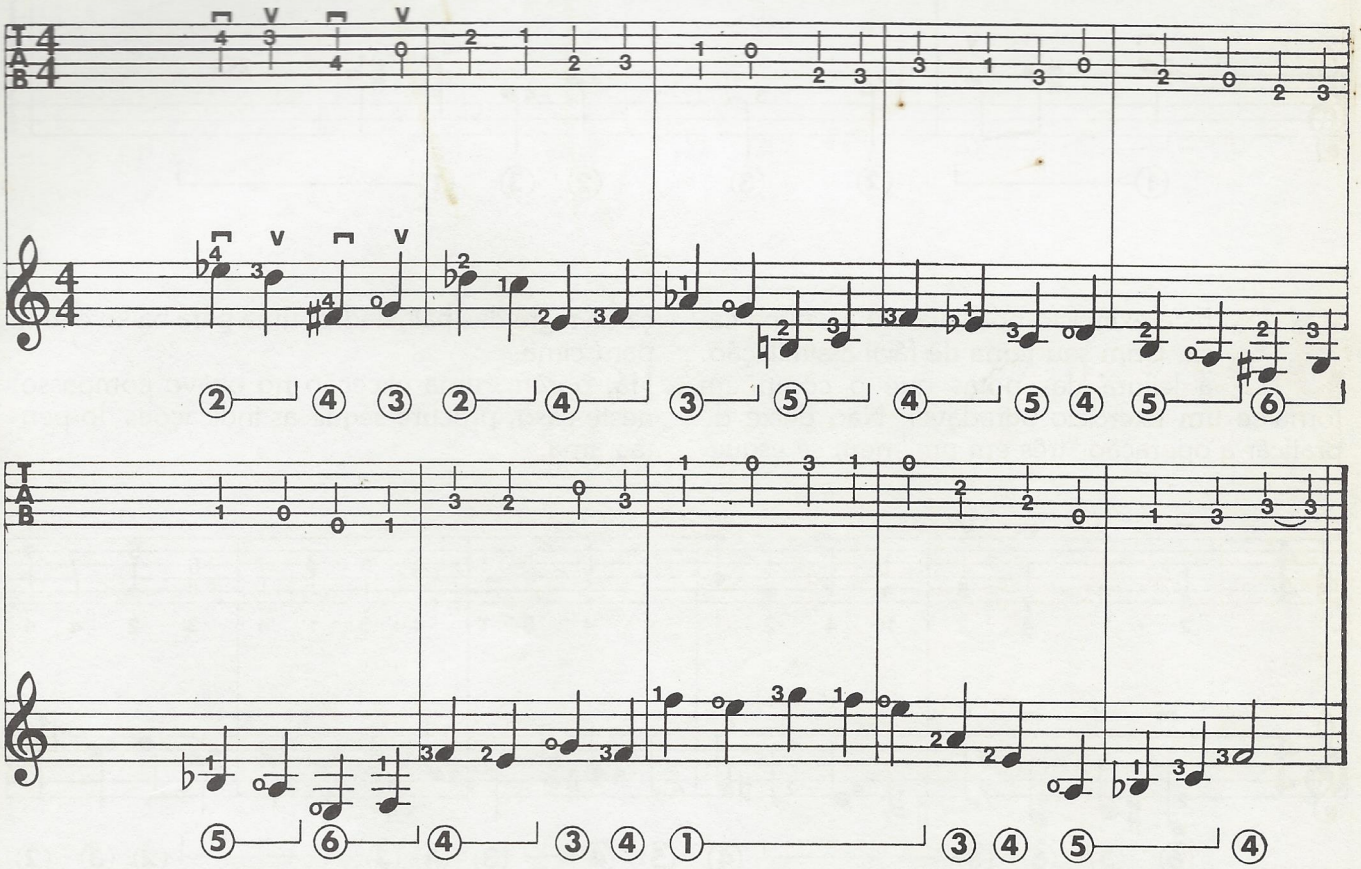




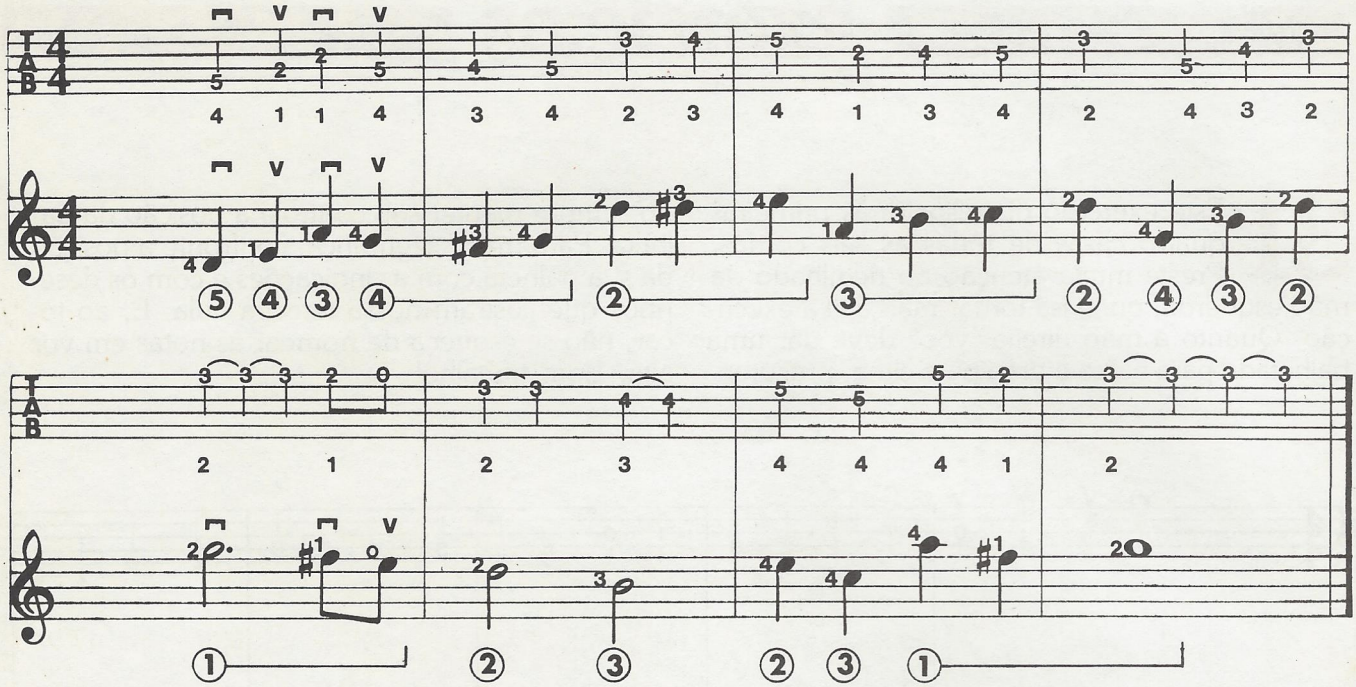
exercícios

Franco Cerri

31 Este exercício diz respeito às primeiras quatro casas de todas as seis cordas. Preste muita atenção ao dedilhado da mão esquerda, que visa tornar mais ágil a execução. Quanto à mão direita, você deve dar uma palhetada para baixo e uma para cima, procurando sempre manter sob controle a posição da palheta. Para maior segurança, confronte a posição da sua palheta com as indicações e com os desenhos que ilustram nossa terceira aula. E, ao tocar, não se esqueça de nomear as notas em voz alta. Bom trabalho!

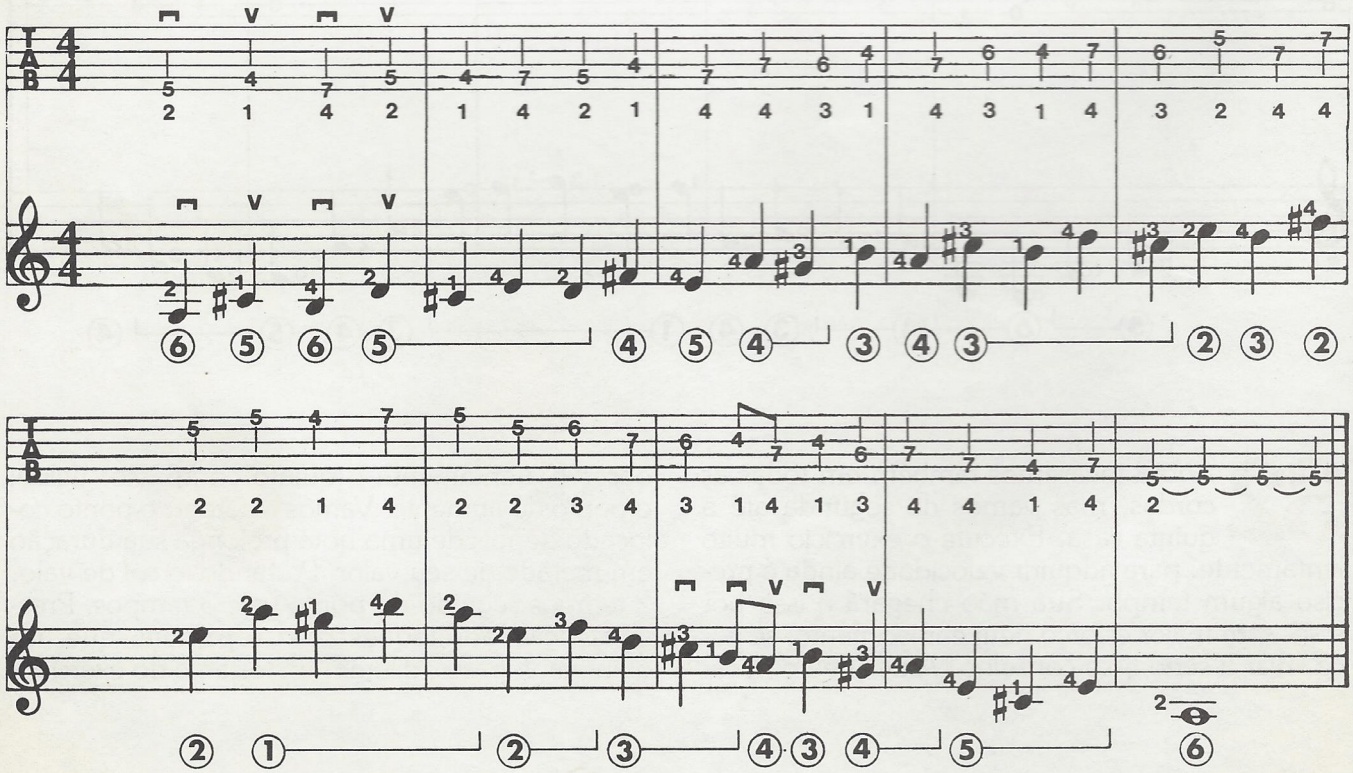


32 Agora tocaremos também em todas as cordas, mas vamos da segunda até a quinta casa. Execute o exercício muito lentamente: para adquirir velocidade ainda é preciso algum tempo. Sua mão chegará a isso por si só, sem maior esforço nem enrijecimento, se você levar a sério esse conselho. Antes de começar observe atentamente o quinto compasso: utilizei o ponto de aumento. Vamos recordar: o ponto colocado depois de uma nota prolonga sua duração em metade de seu valor. Portando, o *sol* de valor 2 tempos seguido do ponto vale 3 tempos. Preste atenção aos toques com a palheta, que, no quinto compasso, diferem do restante do exercício.



33 Este exercício nos leva até a sétima casa. Com seu tema de fácil assimilação, a leitura das notas que o compõem torna-se um exercício agradável. Não deixe de praticar a operação "três em um" nem se esqueça da regra das palhetadas: uma para baixo e uma para cima.

Há, porém, uma exceção no oitavo compasso: neste caso, procure seguir as indicações do pentagrama.

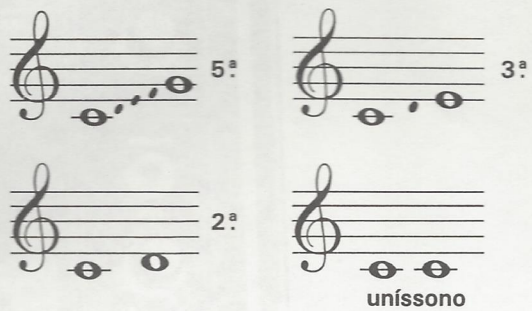


GRAMÁTICA DA MÚSICA

Intervalos

Intervalo: é a distância entre dois tons. O intervalo pode ser *melódico:* quando as notas soam sucessivamente; *harmônico:* quando as notas soam simultaneamente; *simples:* quando está compreendido em uma 8ª; e *composto:* quando ultrapassa uma 8ª.
Os intervalos recebem o nome segundo o número de graus (ou notas) que os separam: assim, podem ser de 2ª, 3ª etc. As notas são contadas a partir da mais grave.

Exemplo:



Segundo o número de tons que compõem o intervalo, ele pode ser:
- maior
- menor
- aumentado
- diminuto

Os intervalos de 4ª, 5ª e 8ª só podem ser:
- aumentados
- diminutos
- justos

Os intervalos de 2ª, 3ª, 6ª e 7ª só podem ser:
- maiores
- menores
- aumentados
- diminutos

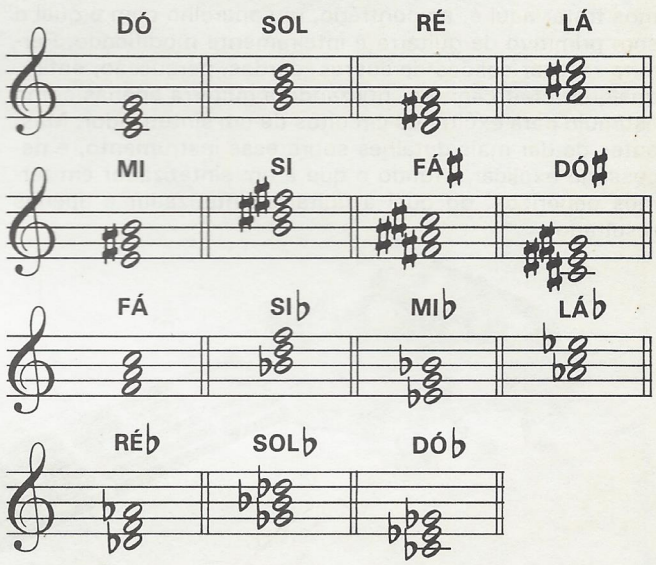
Chama-se *intervalo diatônico* o intervalo entre duas notas de nomes diferentes.
Já o *intervalo cromático* é aquele formado por duas notas de nomes iguais.
O intervalo também pode ser *consonante:* aquele que dá sensação de repouso; e *dissonante:* aquele que dá sensação de movimento.

Como você já sabe, o acorde é a combinação de três ou mais sons tocados simultaneamente. Ele pode ser:
acorde maior: formado por três ou mais sons. Chama-se acorde ''perfeito'' maior quando só utiliza três sons e dá a sensação de repouso absoluto. É formado por uma 3ª maior e por uma 5ª justa (I, III maior, V justa) da escala maior.
acorde menor: é formado por três ou mais sons. É chamado acorde ''perfeito'' menor, quando só utiliza três sons e também nos dá a sensação de repouso. Sua formação é: 3ª menor e 5ª justa (I, III menor e V justa) da escala menor.

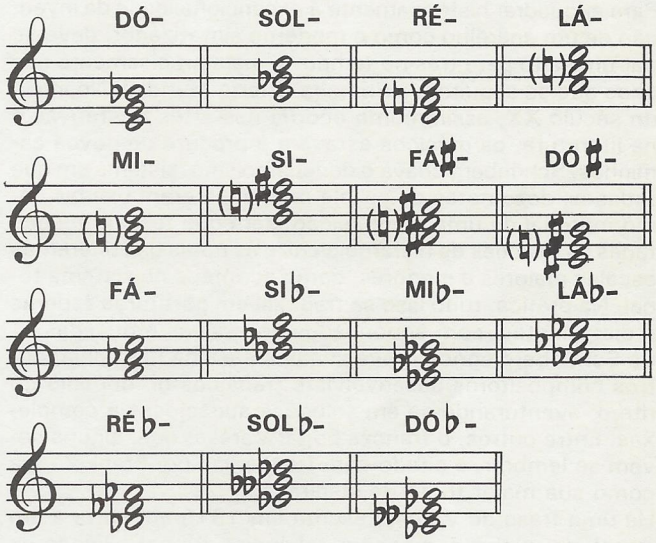
Somente os acordes perfeito maior e perfeito menor são considerados consonantes; eles podem ter três posições:
fundamental: quando a nota que dá nome ao acorde está no Baixo.
1ª inversão: quando a 3ª está no Baixo.
2ª inversão: quando a 5ª está no Baixo.

Obs.: *Inverter* um intervalo consiste em transportar sua nota mais grave uma 8ª acima ou sua nota mais aguda uma 8ª abaixo.

ACORDES MAIORES



ACORDES MENORES



Obs.: Os acordes de Sol ♭ menor e de Dó ♭ menor possuem dois bemóis em uma mesma nota. Isso acontece porque no acorde maior o 3º grau já é bemol, e para que ele fique menor, abaixamos ½ tom, usando então o duplo bemol, que abaixa a nota em um tom.

a guitarra-sintetizador

Já falamos a respeito da ampla variedade de efeitos para guitarra que a moderna eletrônica põe à disposição dos músicos. Efeitos que são capazes de modificar de forma extraordinária o som original do instrumento, sem alterá-lo por completo. A guitarra-sintetizador de que vamos tratar aqui é, ao contrário, um aparelho com o qual o som primitivo da guitarra é inteiramente modificado. Permite realizar seções de sopros, cordas, percussão, enfim, qualquer efeito sonoro, utilizando a guitarra apenas como estímulo para excitar os circuitos de um sintetizador. Mas, antes de dar mais detalhes sobre esse instrumento, é necessário explicar a fundo o que é um sintetizador em termos genéricos, do qual a guitarra-sintetizador é apenas resultado.

O que é um sintetizador?

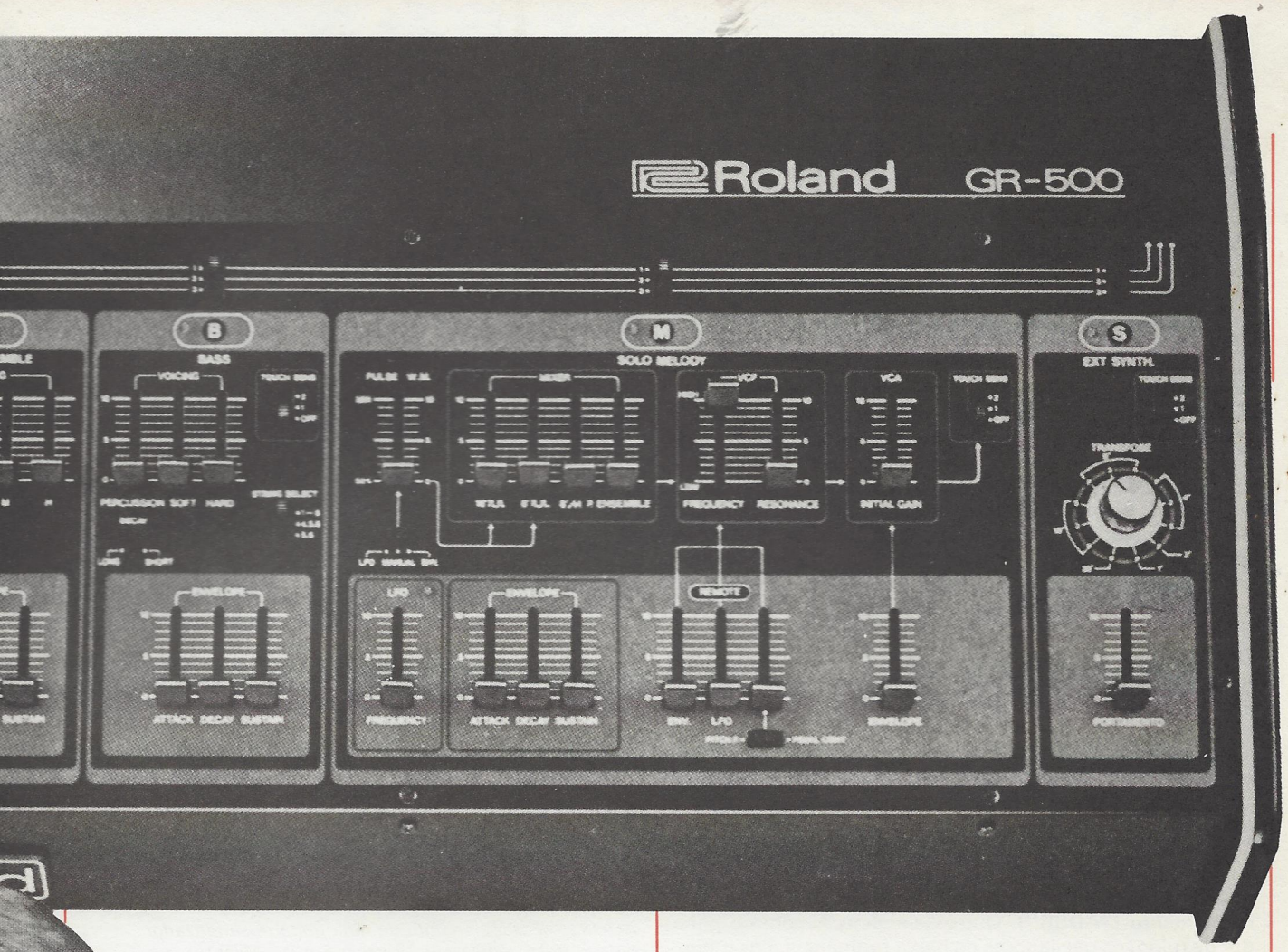
Para enquadrar historicamente a excepcionalidade da invenção de um aparelho como o moderno sintetizador, deve-se dar um salto para trás no tempo — mais precisamente aos anos que se seguiram à Primeira Guerra Mundial. No início do século XX, assim como ocorria nas artes figurativas e na literatura, os músicos estavam à procura de novos caminhos. Schönberg criava o dodecafonismo, sistema em que todas as doze notas da escala cromática eram usadas como material de uma composição, sem que fossem respeitadas as relações de hierarquia entre as notas das diferentes escalas maiores e menores, como acontece no sistema tonal. Na prática, tudo isso se traduzia em partituras ásperas e dissonantes, com sonoridades agressivas e ousadas.

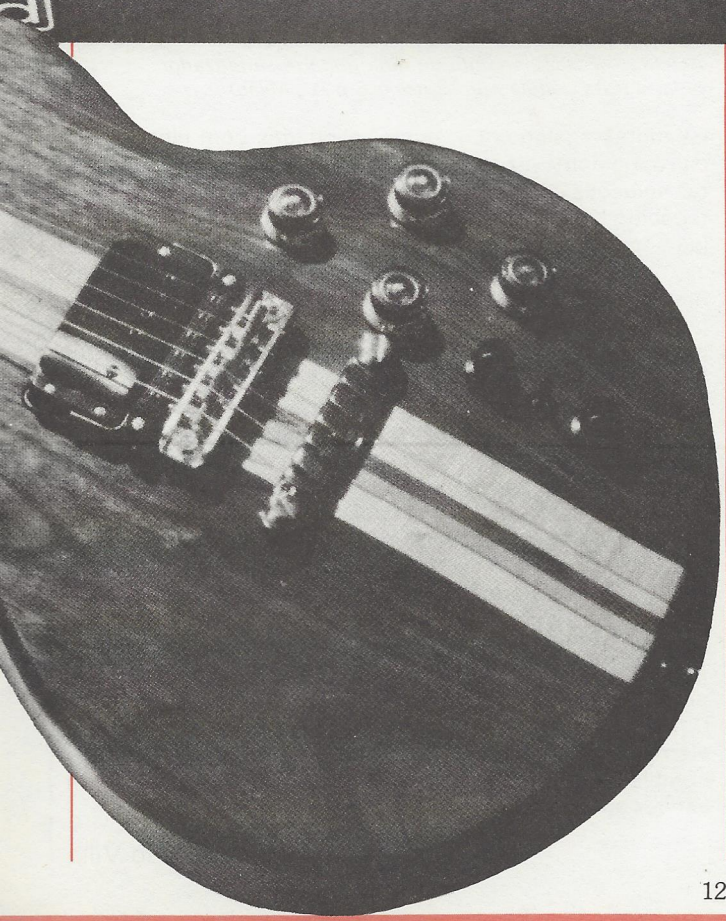
Se Schönberg concentrava sua pesquisa na harmonia, outros compositores desenvolviam trabalhos no domínio do ritmo, aventurando-se em soluções audaciosas e complexas. Entre outros, o francês Edgar Varèse, que, alguns devem se lembrar, é citado com freqüência por Frank Zappa como sua maior fonte de inspiração.

Há uma frase de Varèse, escrita em 1916 em carta a um jornal, na qual o compositor reivindica a possibilidade de trabalhar com novos sons, nunca antes ouvidos, e de poder superar, de uma vez por todas, as restrições timbrísticas impostas pela instrumentação tradicional. Para satisfazer os desejos de Varèse foram necessários cinqüenta anos.

Mas, afinal, o que é um sintetizador? Cada instrumento tem uma característica sonora bem definida, que o torna imediatamente identificável. As variações de timbre que cada instrumento pode apresentar são mínimas, dependendo da

No alto, detalhe de um sintetizador Roland Gr-500 para guitarra (material fotográfico gentilmente cedido por Bosoni Strumenti Musicali, Milão).





maneira como é tocado. Já o sintetizador é um instrumento, ou melhor, um ''sistema'', que permite realizar, em princípio, qualquer som.

Enquanto num órgão eletrônico comum é possível selecionar diferentes sons (flautas, violinos, trompas etc.), bem ou mal imitados, no sintetizador a passagem de uma sonoridade a outra é contínua e inclui todas as mínimas variações intermediárias. Tudo isso é possível devido ao sistema de construção do sintetizador. A física nos ensina que o som é um fenômeno de vibrações periódicas no ar (ou mesmo em outros elementos como água, metais), e que o som específico de um instrumento ou de algum objeto é caracterizado por uma forma própria de onda, como também pela forma particular de emissão e dissipação em relação ao tempo. O sintetizador fornece ao operador as formas de onda básicas, ou seja, sinusoidal, triangular, quadrada e em dente de serra. A onda simples está na base de todas as outras formas de onda, que, segundo o teorema do físico francês Fourier, podem sempre ser reconduzidas a diferentes conjuntos de ondas simples. As ondas complexas compreendem, além da onda fundamental, uma série de ondas secundárias (ou harmônicos) que determinam as características de identificação de timbre. Portanto, dadas as ondas fundamentais, o sintetizador tem o poder de simular, virtualmente, qualquer som existente e de criar novos, com o auxílio de um filtro capaz de cortar ou ampliar as partes do sinal.

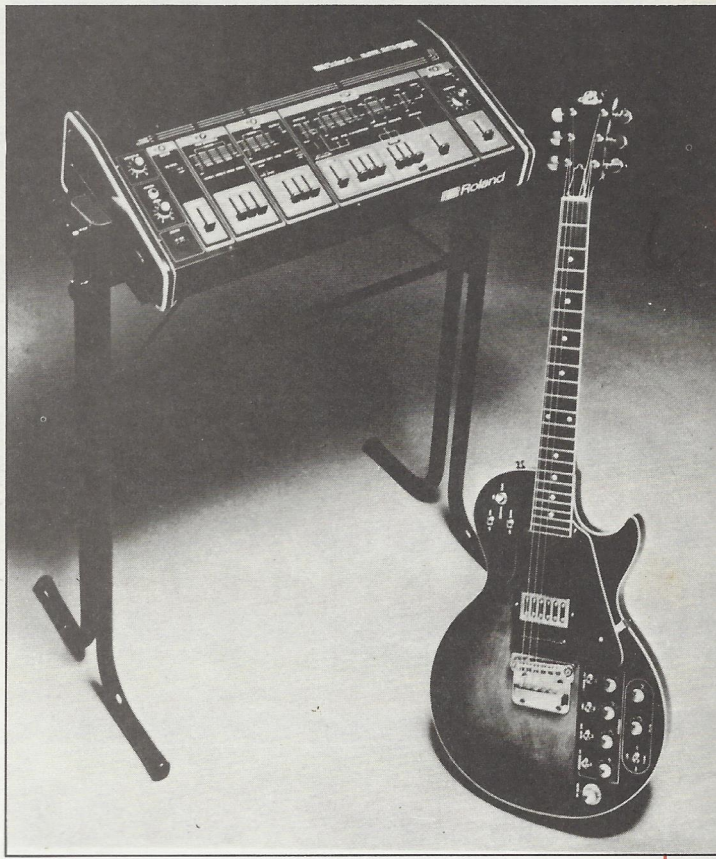
A estrutura fundamental de um sintetizador é constituída

pelo ''VCO''(ou seja, oscilador controlado em voltagem), pelo ''VCF'' (filtro controlado em voltagem) e pelo ''VCA'' (amplificador controlado em voltagem). O oscilador fornece as ondas; o filtro as modifica de alguma maneira plasmando-as no timbre que o operador quer obter; e o ''VCA'', isto é, o amplificador, com a ajuda de um equipamento denominado *envelope generator* ou ''ADSR'', controla a emissão do som criado pelo oscilador e pelo filtro.
Na natureza, a identificação de um som é feita não só pelas características de forma da onda como também pela maneira particular de difusão do som, desde a fonte sonora até chegar ao ar. Vamos dar dois exemplos opostos. O piano soa pela percussão de um martelo sobre a corda. Ao se pressionar uma tecla, o som sai imediatamente. A etapa sucessiva da trajetória do som é determinada pelo controle do pedal: pode ser curta (pedal não pressionado) ou longa (pedal pressionado). De qualquer forma, o que permanece inalterado e que é, portanto, característico do piano, é o tempo muito rápido transcorrido entre o ataque e a emissão do som.
Vamos examinar rapidamente um instrumento de sopro, quer seja ele da família dos metais, quer seja das madeiras. O que o faz soar é a coluna de ar que se forma no seu interior. A partir do momento em que o instrumentista começa a soprar para emitir o som, passa-se um intervalo de tempo que é necessário para, digamos, ''encher de ar'' o corpo do instrumento. Disso resulta que o tempo percorrido entre o ataque inicial e a emissão do som é mais lento nos instrumentos de sopro que num piano ou mesmo num instrumento de cordas e arco.
O *envelope generator* (ou ''ADSR'') é capaz de dar ao amplificador as instruções para controlar a emissão do som, ou seja, seus tempos de ataque, sustentação, dissipação, relaxamento (''ADSR''). Outros elementos, como o gerador de ruído, os osciladores de baixa freqüência e os moduladores em anel completam um quadro que seria por demais complexo tentar explicar.
Necessário dizer, no entanto, que todo o sistema é ''controlado em voltagem''. Isso significa que o controle do funcionamento de todo o sistema e de cada parte é presidido pelas quantidades de voltagem introduzidas no circuito. A invenção desse tipo de controle remonta aos primeiros anos da década de 60 e deve-se ao engenheiro norte-americano Robert Moog, um nome que durante anos foi sinônimo de sintetizador. O controle por voltagem resolveu problemas de continuidade nas mudanças, isto é, permitiu modificar alturas, timbre e tempos de ataque, de forma contínua, sem saltos, por assim dizer, e, portanto, sem deixar gamas de possibilidades sonoras inexploradas. Em um sintetizador comum, o comando principal — o que determina a altura da nota — provém de um teclado. Para cada tecla pressionada, é enviada ao controle do oscilador (ou dos osciladores) uma voltagem capaz de determinar a altura da nota desejada. Em linhas gerais, para cada sistema atualmente à venda, vale a regra segundo a qual as variações de um volt determinam variações de uma oitava sobre a escala musical.

A guitarra-sintetizador

Uma invenção relativamente recente, a guitarra-sintetizador teve seus predecessores nas interfaces capazes de fazer comandar os osciladores de um sintetizador comum. Nela, o teclado é substituído pela escala de uma guitarra. Os relevadores de som comuns *(pick ups)* são substituídos por relevadores análogos ou, então, alinhados com eles. Como o próprio nome diz, esse equipamento, adotado nas primeiras soluções externas, transforma o sinal de altura de nota, recebido pelas cordas em vibração, numa informação análoga em volt, capaz de controlar os osciladores e reproduzir, por meio dos circuitos de síntese, a mesma nota (ou as mesmas notas) tocada pela guitarra. Utilizada amplamente por Andy Summers, do Police (conjunto que usa um complexo modelo Roland), a guitarra-sintetizador é um instrumento muito difícil de tocar, pois um mínimo erro na manipulação das cordas é transmitido pelos *pick ups* e novamente apresentado pelos osciladores, num contexto que, ao contrário de uma guitarra, cria, com extrema facilidade, incômodos ruídos e cacofonias.
É indispensável uma total capacidade de controle do instrumento, além de um perfeito conhecimento do sintetizador. Uma vez convertido o sinal da guitarra, a gama dos controles que podem ser operados é, de fato, a mesma da de um sintetizador comum, com sua intrincada série de botões e alavancas. Utilizados de forma adequada, são capazes de fazer com que uma guitarra toque como uma seção de sopros, em vez de soar como um trovão.
O mais recente e refinado entre os acessórios para guitarra elétrica, o sintetizador — sobretudo em suas versões mais completas e complexas — não é aconselhável para quem estiver apenas começando a descobrir o instrumento.

Massimo Villa



Acima, visão de conjunto de uma guitarra-sintetizador Roland (foto cedida por Monzino S.p.A., Milão)

12ª aula

Andrés Segovia *(foto de Roger Hauert)*

a escolha das cordas

Tomada a decisão de substituir as cordas, é comum depararmo-nos com dificuldades frente à fatídica questão que o comerciante nos apresenta: ''Mas que tipo de corda você deseja?'' Antes de mais nada, é bom deixar de lado as mais baratas — seria uma economia enganosa. E não se pode errar na escolha, pois, ao adquirir cordas não adequadas às exigências do instrumento, corre-se o risco de danificá-lo.

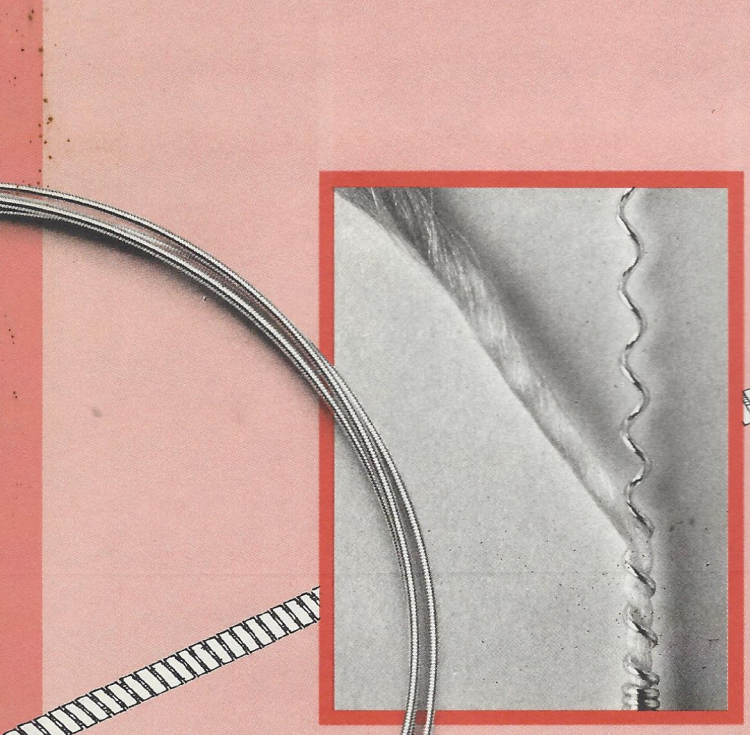
A primeira distinção, fundamental para o bom desempenho do instrumento, deve ser feita entre cordas de náilon e de metal (entre nós estas últimas são chamadas genericamente de cordas de aço, apesar da diversidade dos metais empregados). No violão clássico convém usar exclusivamente cordas de náilon.

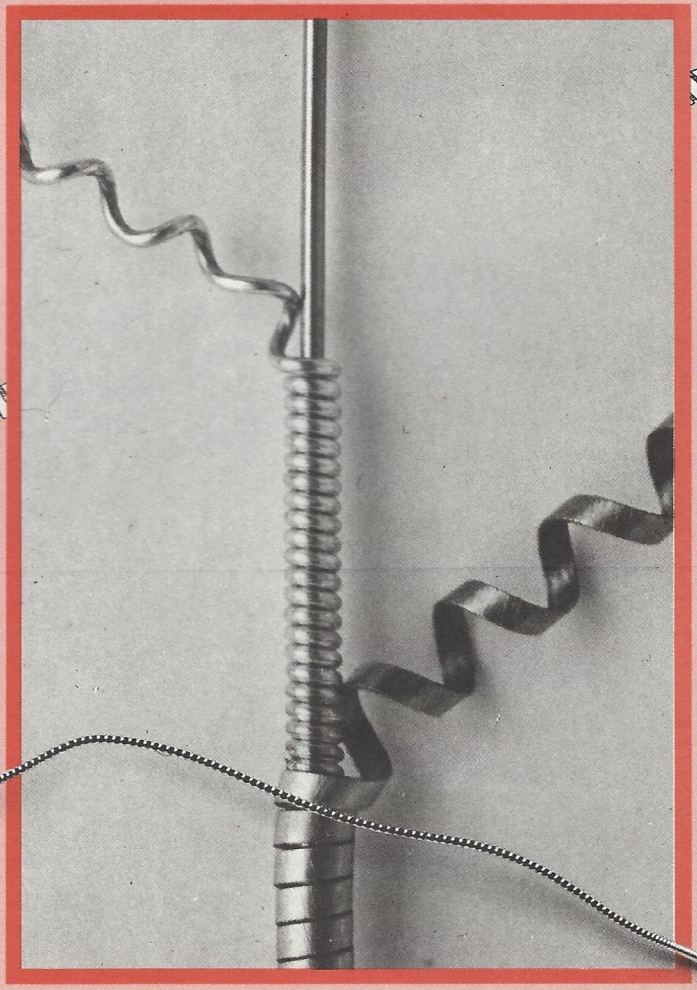
De fato, esse delicado instrumento não foi construído para suportar a forte tensão produzida pelas cordas de aço. O cavalete poderia soltar-se, ou — pior ainda — a caixa de ressonância e o braço poderiam sofrer deformações, com danos muito graves para o instrumento. E, neste caso, um conserto seria algo muito complexo e, sem dúvida, dispendioso.

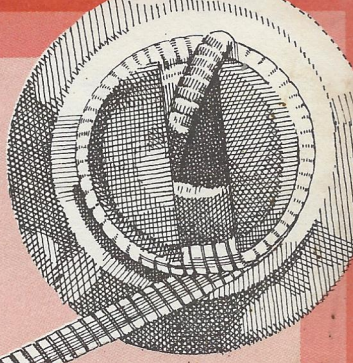
No violão folk, ao contrário, aconselha-se colocar cordas de metal. A estrutura desse instrumento é mais resistente e concebida em função desse tipo de corda. O braço, em seu interior, é reforçado por uma barra em liga de aço, que contrabalança a tensão das cordas, exercendo uma torção sobre o braço.

Essa torção pode ser modificada aparafusando-se ou desaparafusando-se (muito pouco, pois os sulcos do parafuso são relativamente curtos) a extremidade superior da barra, escondida por uma pequena chapa na base da cabeça do instrumento. Em alguns modelos, a extremidade da barra fica exposta no ponto de junção entre o braço e a caixa de ressonância. Pode-se, assim, corrigir a curvatura do braço. Mas, nos casos mais graves, é melhor procurar um especialista para não correr o risco de danificar definitivamente o instrumento. O violão de doze cordas tem, em geral, uma barra dupla, pois a tensão exercida pelas cordas agudas é muito diferente da exercida pelas cordas graves.

Com base nas considerações feitas até aqui, fica evidente que as cordas de náilon não danificariam um violão folk. Mas com esse tipo de corda não se obteria um rendimento sonoro adequado, nem tampouco o timbre brilhante característico desse instrumento. Também na guitarra elétrica deve-se utilizar cordas de metal; o seu braço é reforçado como o do violão folk.







Cordas de náilon

Num jogo de cordas para violão clássico, uma primeira distinção deve ser feita entre as cordas agudas e as graves. As primeiras são formadas por um único filamento de náilon, às vezes coberto por uma fina camada de plástico. A qualidade desse tipo de corda depende da homogeneidade do material e da perfeita secção circular e sempre igual em todo e qualquer ponto. Alguns tipos de corda têm a superfície opaca, esmerilhada, para impedir que os dedos escorreguem. Outros são pintados de preto por meio de um tratamento químico-físico que lhes proporciona determinadas qualidades sonoras.

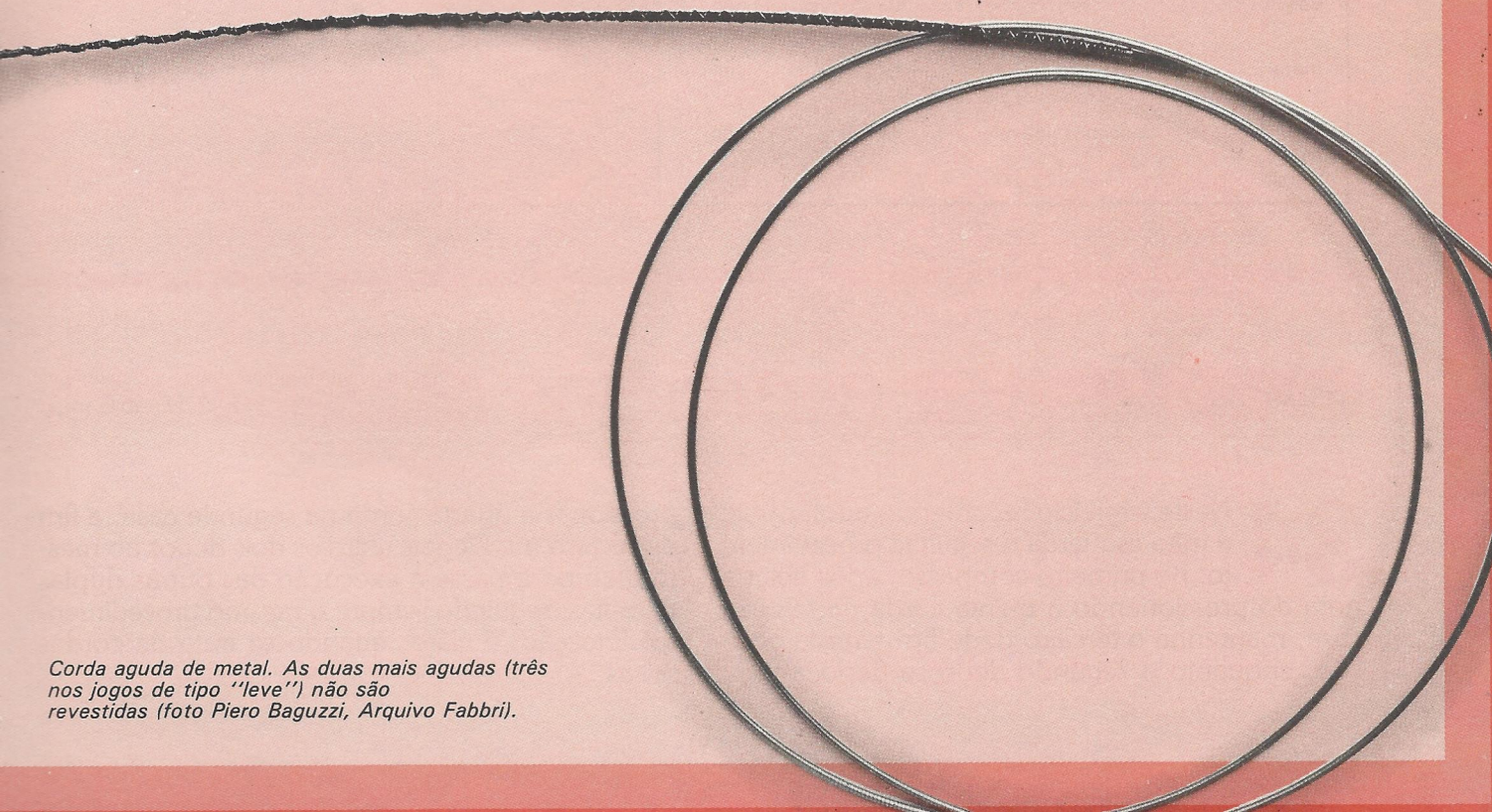
Já as cordas graves têm a parte interna composta por finíssimos filamentos de náilon, recobertos por um fio metálico enrolado em espiral. O tipo do metal — uma liga de ouro, prata ou bronze — influi na qualidade do som. As cordas de náilon praticamente suplantaram as de tripa — e as de seda e metal para os baixos —, utilizadas até as primeiras décadas de nosso século.

Cordas de metal

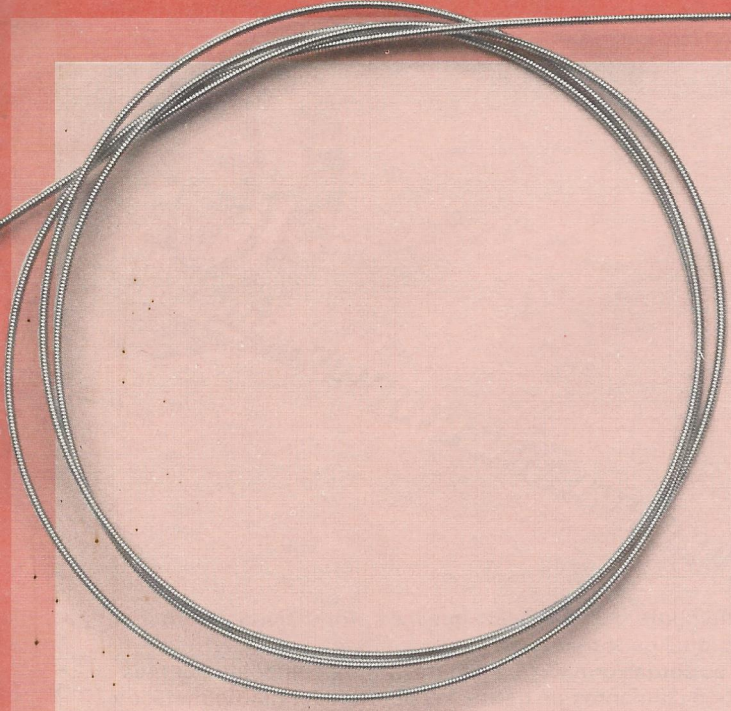
As cordas de metal tipo *roundwound* usadas no violão são formadas por um filamento feito de uma liga especial de aço, revestido por um fio fino, também metálico, enrolado em espiral (exceção para as duas cordas mais agudas — três nos jogos de tipo ''leve'' —, que não são revestidas). Como nas cordas graves de náilon, aqui também o metal empregado para revestimento (cobre, bronze, latão ou níquel) influi na qualidade do som.

As cordas usadas em guitarras elétricas são semelhantes

Na página ao lado, à esquerda, corda grave de náilon; no centro, detalhe ampliado dessa mesma corda; à direita, detalhe de uma corda de metal do tipo flatwound. *Nesta página, à direita, uma* flatwound *inteira (foto Piero Baguzzi, Arquivo Fabbri).*



Corda aguda de metal. As duas mais agudas (três nos jogos de tipo ''leve'') não são revestidas (foto Piero Baguzzi, Arquivo Fabbri).



Acima, corda grave de metal. Abaixo, à direita, fragmento de corda aguda do tipo "seda e aço" (foto Piero Baguzzi, Arquivo Fabbri).

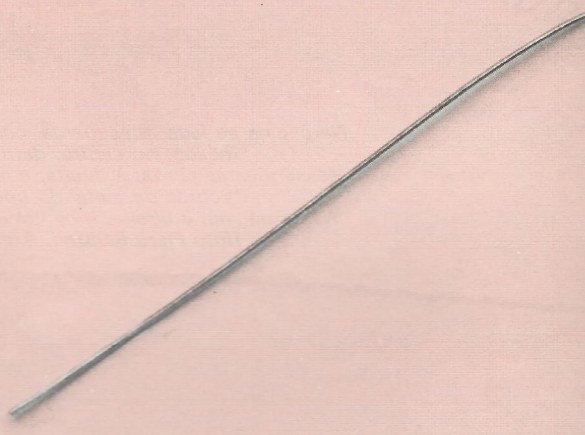
às anteriores; todavia, em sua parte interna utilizam-se, de preferência, metais pouco magnéticos, tais como o latão, o bronze ou o cobre, ao invés do aço.
Há também as cordas do tipo *flatwound*, em que o revestimento é mais (ou menos) lixado, ou se constitui de um filamento achatado — uma espécie de fita —, enrolado em espiral. O som resultante é opaco, de menor brilho, mas as cordas são mais confortáveis para se tocar. E são as preferidas nos casos em que se quer eliminar o ruído dos dedos deslizando ao longo da escala, como, por exemplo, nos estúdios de gravação. As cordas *flatwound* são feitas (com ligeiras diferenças) tanto para violão como para guitarra elétrica. Por isso mesmo é preciso ter cuidado para não trocá-las por engano. Assim se evitam estragos pela tensão inadequada.

Cordas de "seda e aço"

Trata-se de um tipo de corda que está a meio caminho entre as de náilon e as de metal. Tanto no que diz respeito à tensão quanto à sua constituição. As mais agudas são feitas de aço leve, não revestido. Já as graves têm a parte interna de aço e náilon (ou raiom ou seda) revestida por um

Tabela

cordas	violão clássico	violão folk	guitarra elétrica
náilon	sim	desaconselhável	não
metal	não	sim	sim
seda e aço	desaconselhável	sim	não



VIOLÃO

exercícios

Mario Gangi

34 Neste exercício recomendo adotar para a mão esquerda o seguinte procedimento: no primeiro compasso, após obter a nota *dó* pressionando a quinta corda na terceira casa, mantenha o terceiro dedo firme nesta posição, enquanto o segundo dedo se desloca para pressionar a quarta corda na segunda casa, a fim de tocar o *mi*. Depois retire os dois dedos ao mesmo tempo e passe à execução das outras duplas de notas, seguindo sempre o mesmo procedimento. Exceção, é claro, quando se trata de cordas soltas.

filamento prateado, em espiral. Macias e dotadas de um som excelente, as cordas de seda e aço são muito adequadas para o violão folk, sendo arriscado usá-las num violão clássico.

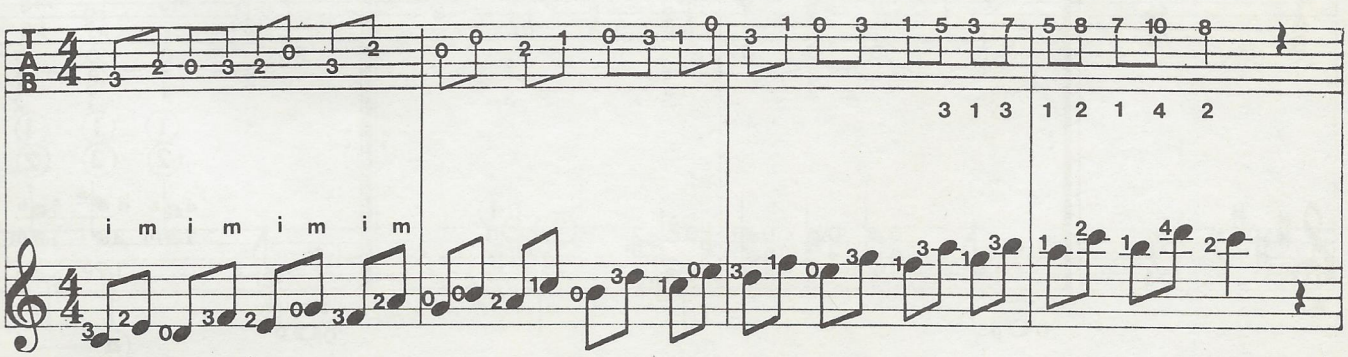
O ''peso'' das cordas

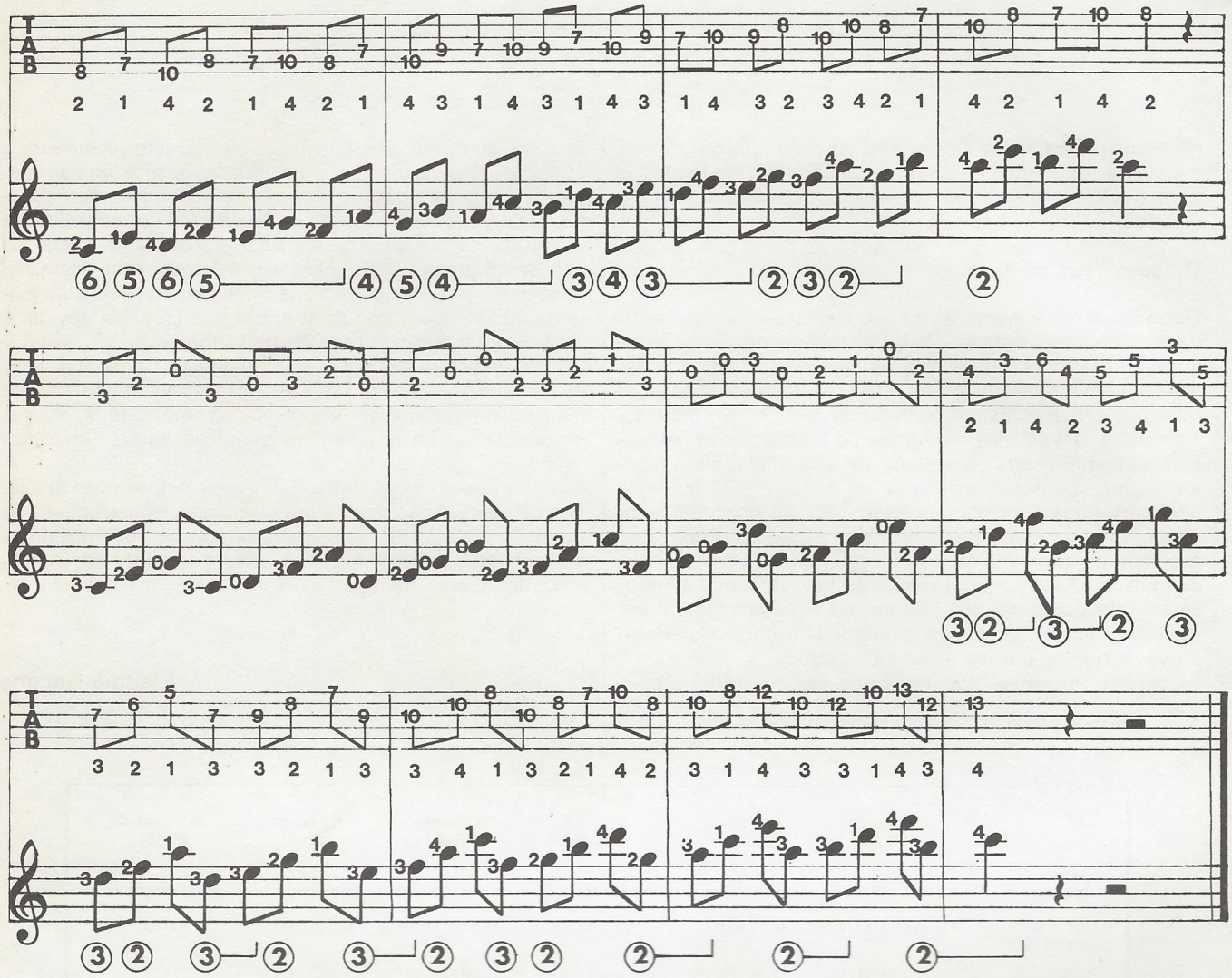
Outro importante elemento a ser considerado no momento da escolha, tanto para as cordas de náilon como para as de metal, é seu ''peso''. Ele determina a tensão das cordas, depois de montadas no instrumento. Este ''peso'' não é outra coisa senão o diâmetro da corda (*gauge*, em inglês).
As cordas ''leves'' (*light gauge*) são as mais finas. Alcançam a afinação correta com uma tensão relativamente baixa, o que confere suavidade ao toque. São as mais adequadas aos principiantes e também aos guitarristas de *blues*, que muitas vezes ''empurram'' as cordas nos trastos, para obter alguns efeitos característicos desse gênero de música. O som, no entanto, resulta menos rico e intenso em relação ao obtido pelas cordas mais pesadas. Além disso, se a escala não estiver em perfeitas condições, é bem provável que as cordas leves incomodem.
As cordas ''pesadas'' (*heavy gauge*), ao contrário, produzem um som rico, pleno, intenso, e mantêm facilmente a afinação. São indicadas para a guitarra base, com palheta, e para o rock. As cordas pesadas de náilon são, sem dúvida, mais adequadas do que as leves para um concerto de violão clássico. Um tanto duras de se pressionar, as cordas pesadas requerem muita técnica na mão esquerda. Além disso, é preciso ter certeza de que o instrumento seja suficientemente sólido a ponto de suportar a tensão. Na dúvida, é melhor optar pelas cordas do tipo ''médio''.
Cada fábrica tem seu conceito subjetivo de ''peso''. Assim, ao mudar a marca das cordas, é bom mencionar diretamente o diâmetro, que aparece impresso nas embalagens, em vez de orientar-se pelas denominações ''pesada'', ''leve'' ou ''média''.
A tabela abaixo traz o ''peso'' dos quatro tipos mais utilizados de cordas metálicas. Para que você também possa se orientar na compra de cordas importadas, colocamos entre parênteses o nome e o ''peso'' de cada corda em inglês, além dos diâmetros expressos em polegadas (*inches*).

Claudia Gallone

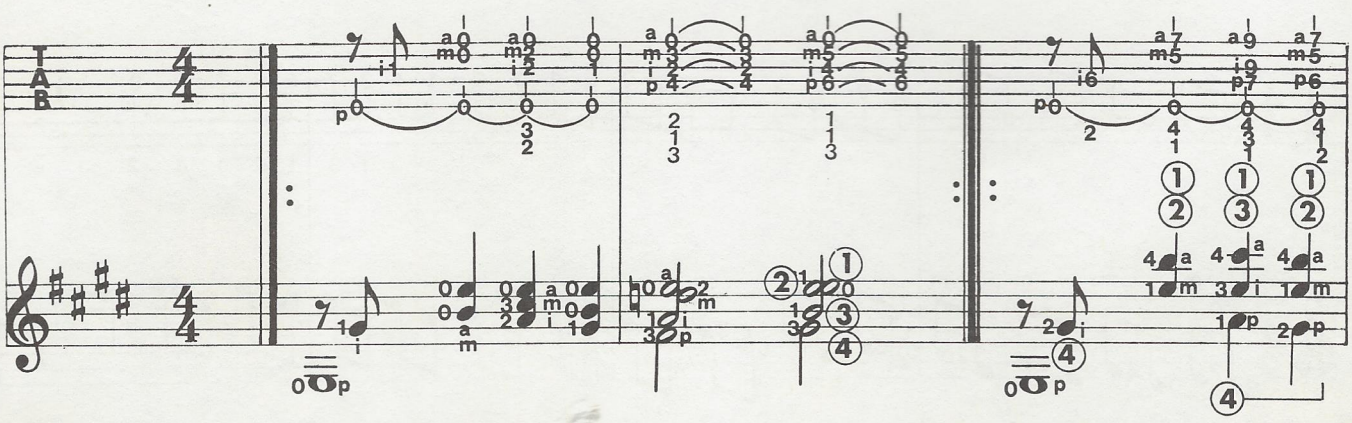
	1.ª corda MI (E)	2.ª corda SI (B)	3.ª corda SOL (G)	4.ª corda RÉ (D)	5.ª corda LÁ (A)	6.ª corda MI (E)
peso (gauge)	*mm/polegadas*	*mm/polegadas*	*mm/polegadas*	*mm/polegadas*	*mm/polegadas*	*mm/polegadas*
extra-leve (extra-light)	0,203/.008	0,279/.011	0,356/.014	0,559/.022	0,762/.030	0,965/.038
leve (light)	0,279/.011	0,381/.015	0,559/.022	0,762/.030	1,067/.042	1,321/.052
médio (medium)	0,330/.013	0,432/.017	0,660/.026*	0,864/.034	1,118/.044	1,372/.054
pesado (heavy)	0,356/.014	0,457/.018	0,711/.028*	1,016/.040	1,270/.050	1,524/.060

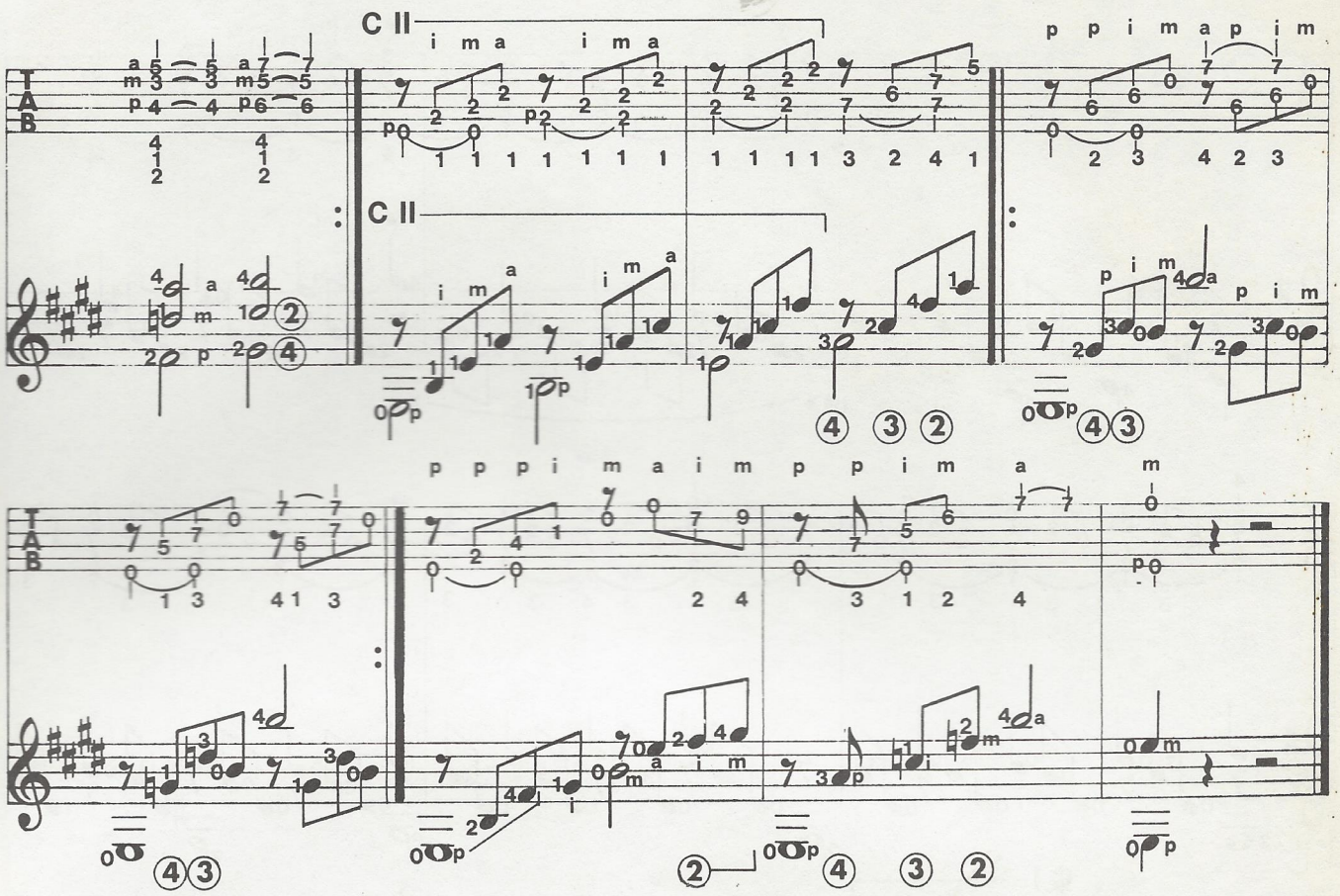
* = cordas revestidas



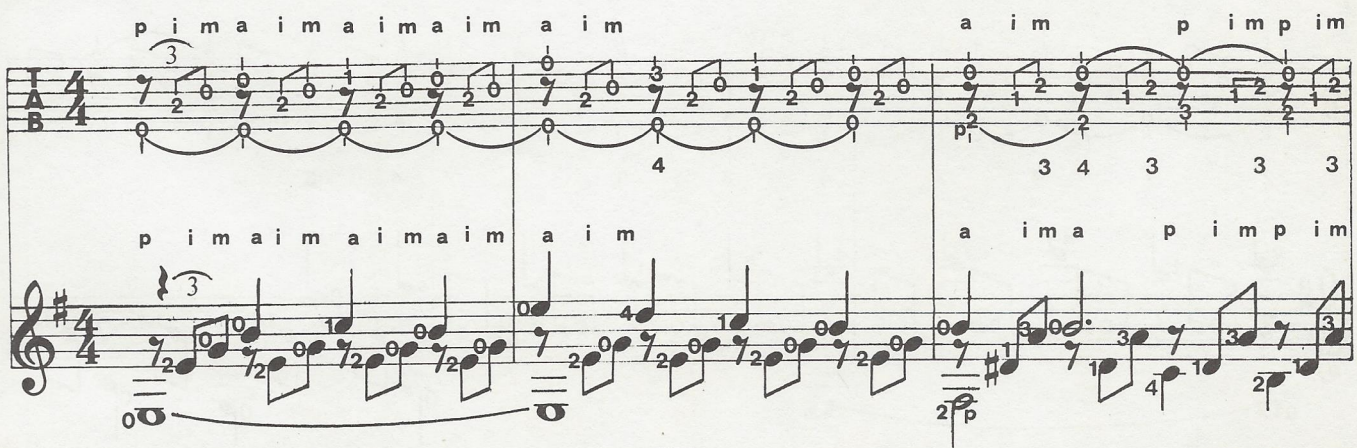


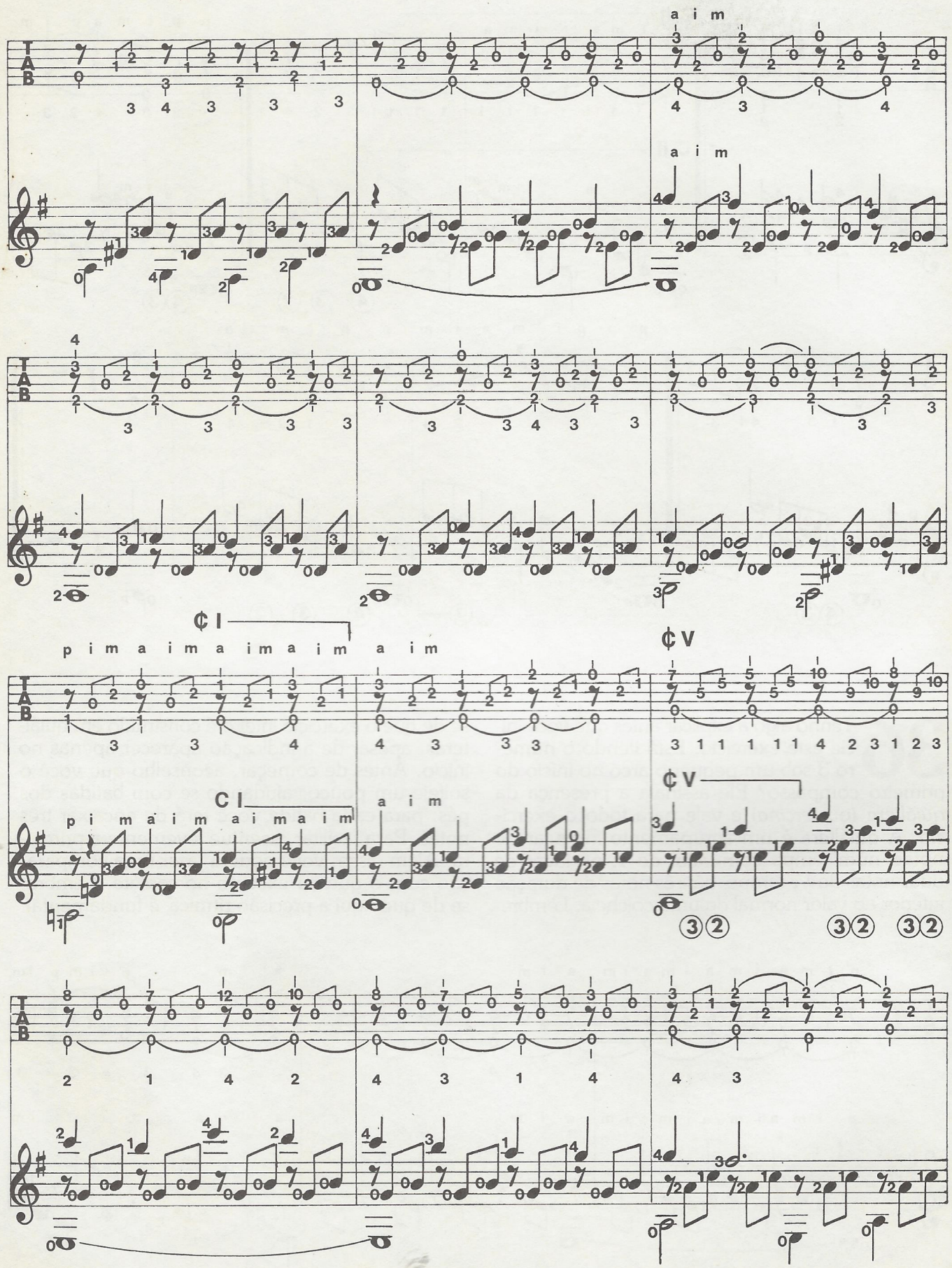
35 Tonalidade é a gama sonora preponderante, centrada sobre determinadas agregações de sons, e a nota que a define é chamada *tônica*. Aqui estamos na tonalidade de *mi maior*. Reuni neste exercício acordes e arpejos, e uma pestana sobre a segunda casa, que abrange todo o quinto compasso e metade do sexto. Atenção aos sinais de repetição e ao dedilhado.

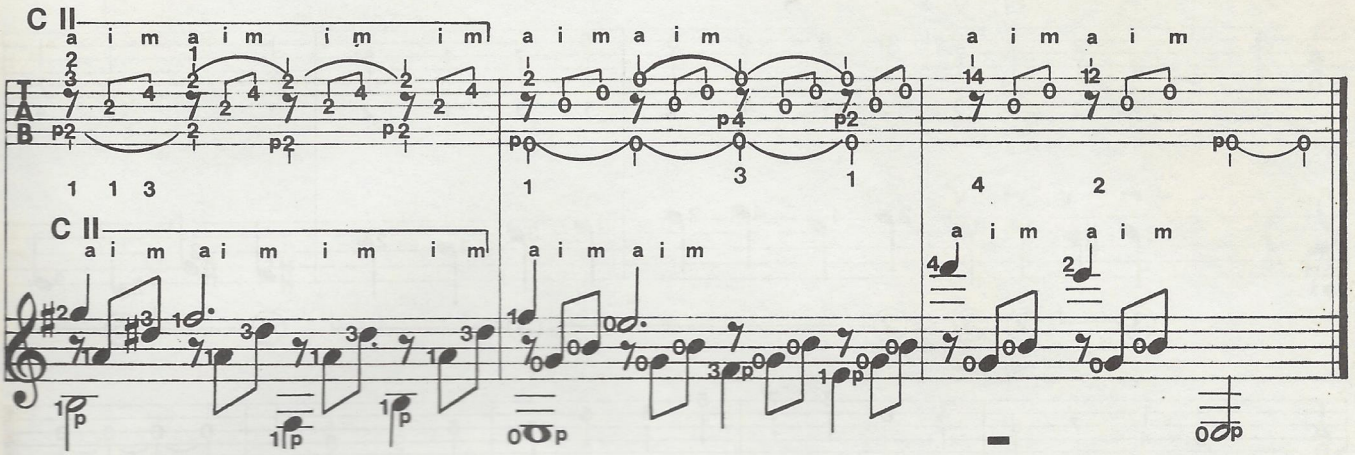




36 Tenho algo a explicar antes que você inicie este exercício. Está vendo o número 3 sob um pequeno arco no início do primeiro compasso? Ele assinala a presença da *quiáltera* (ou *tercina*) e vale para todo o exercício. A quiáltera é um agrupamento irregular de notas: num tempo com valor de 1, no lugar de duas notas de ½ tempo, há três notas de duração inferior ao valor normal de uma colcheia. Lembre-se de que o exercício inteiro é construído em quiálteras, apesar de a indicação aparecer apenas no início. Antes de começar, aconselho que você o solfeje um pouco, ajudando-se com batidas dos pés: para cada batida você terá de encaixar três notas. Para facilitar, acentue levemente a primeira. Além disso, você poderá fazer uma comparação com o que eu executo no cassete. Lembre-se de que aqui a precisão rítmica é fundamental.




a i m
a i m
¢ I
p i m a i m a i m a i m a i m
¢ V
C I
p i m a i m a i m a i m
a i m
¢ V

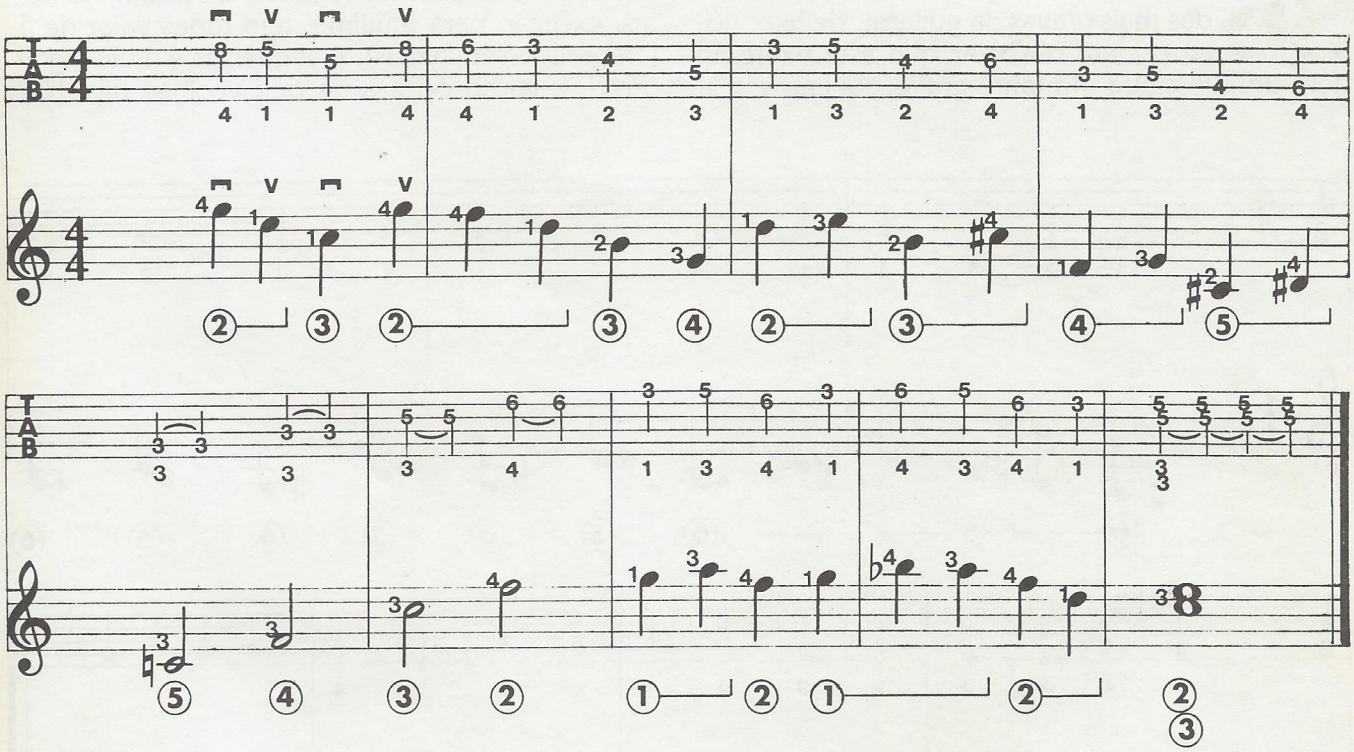


GUITARRA

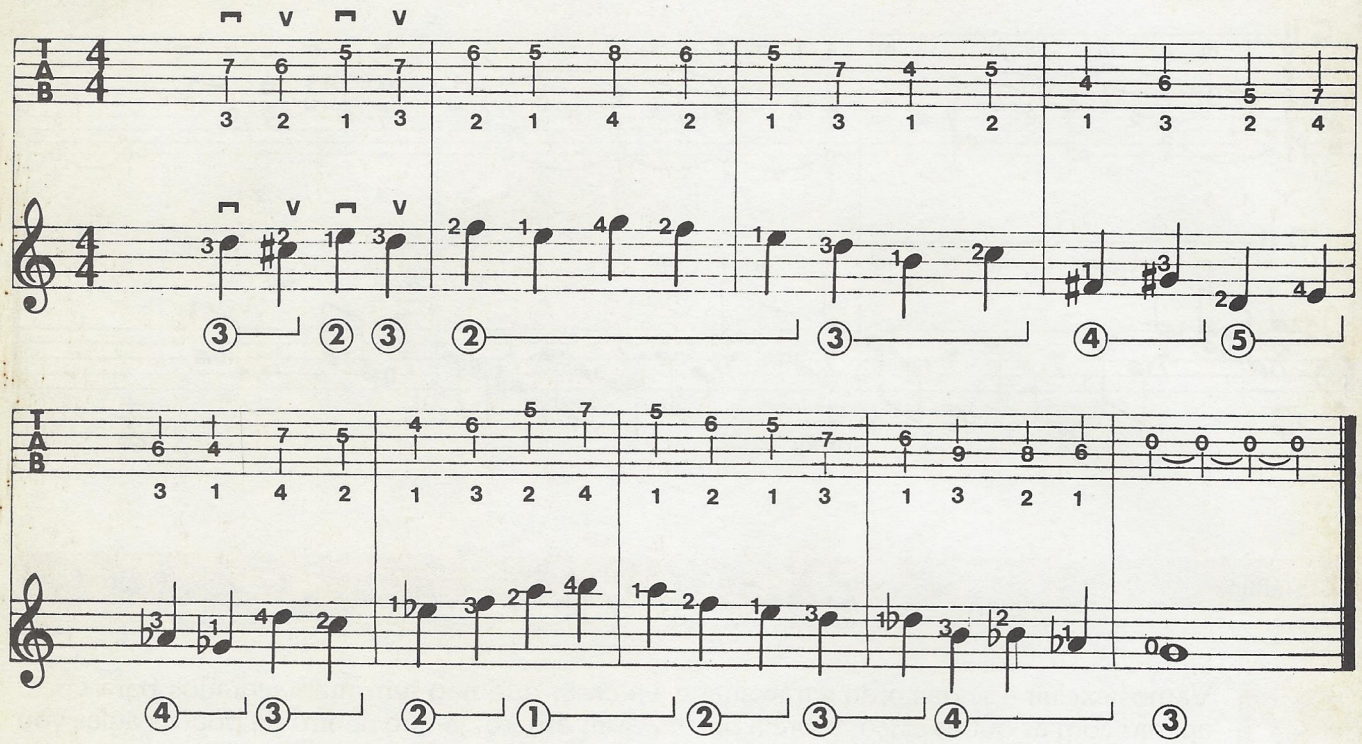
exercícios

Franco Cerri

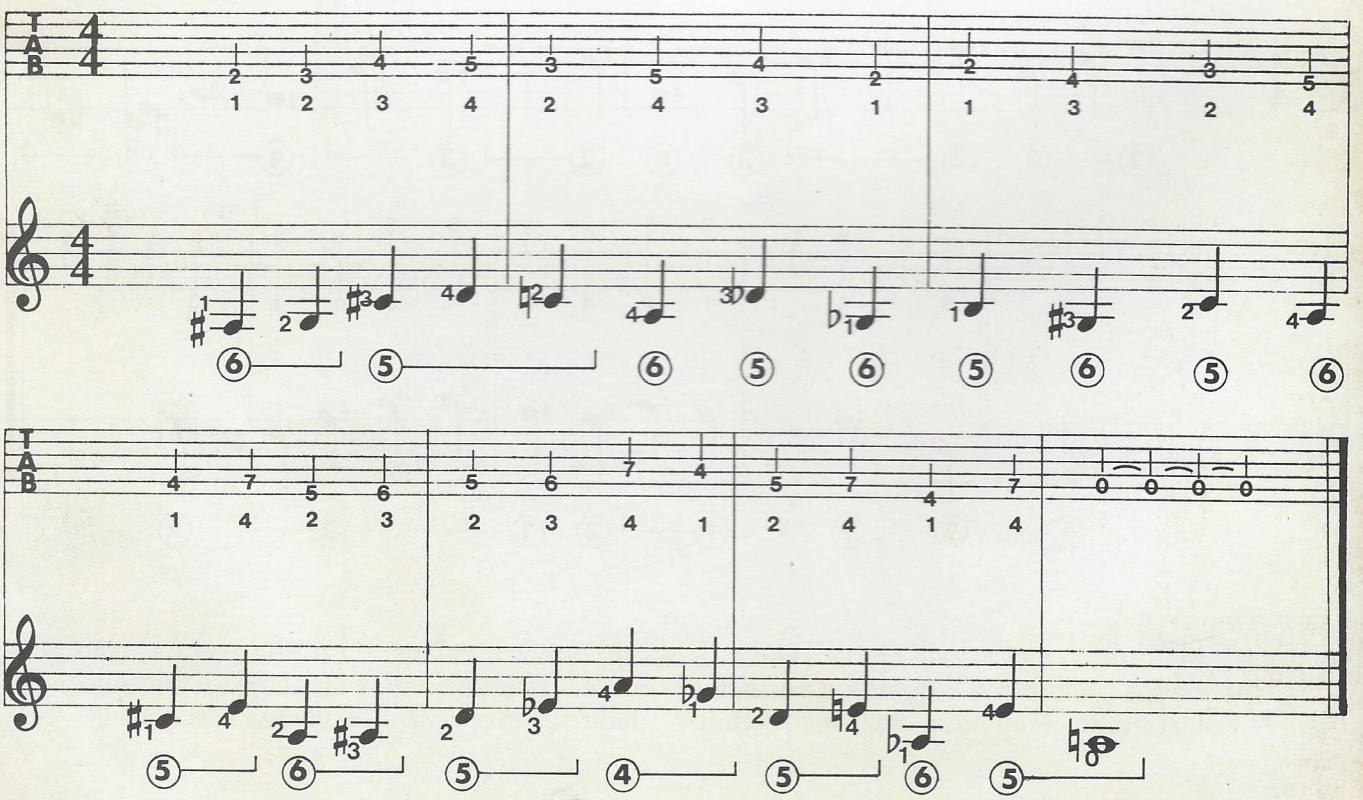
34 Vamos excluir a sexta corda e trabalhar apenas com as outras cinco, sobre a primeira parte da escala, isto é, até a oitava casa, que não tem mais segredos para você. Assim espero, já que dentro de poucas aulas vou pedir que escreva música no pentagrama.



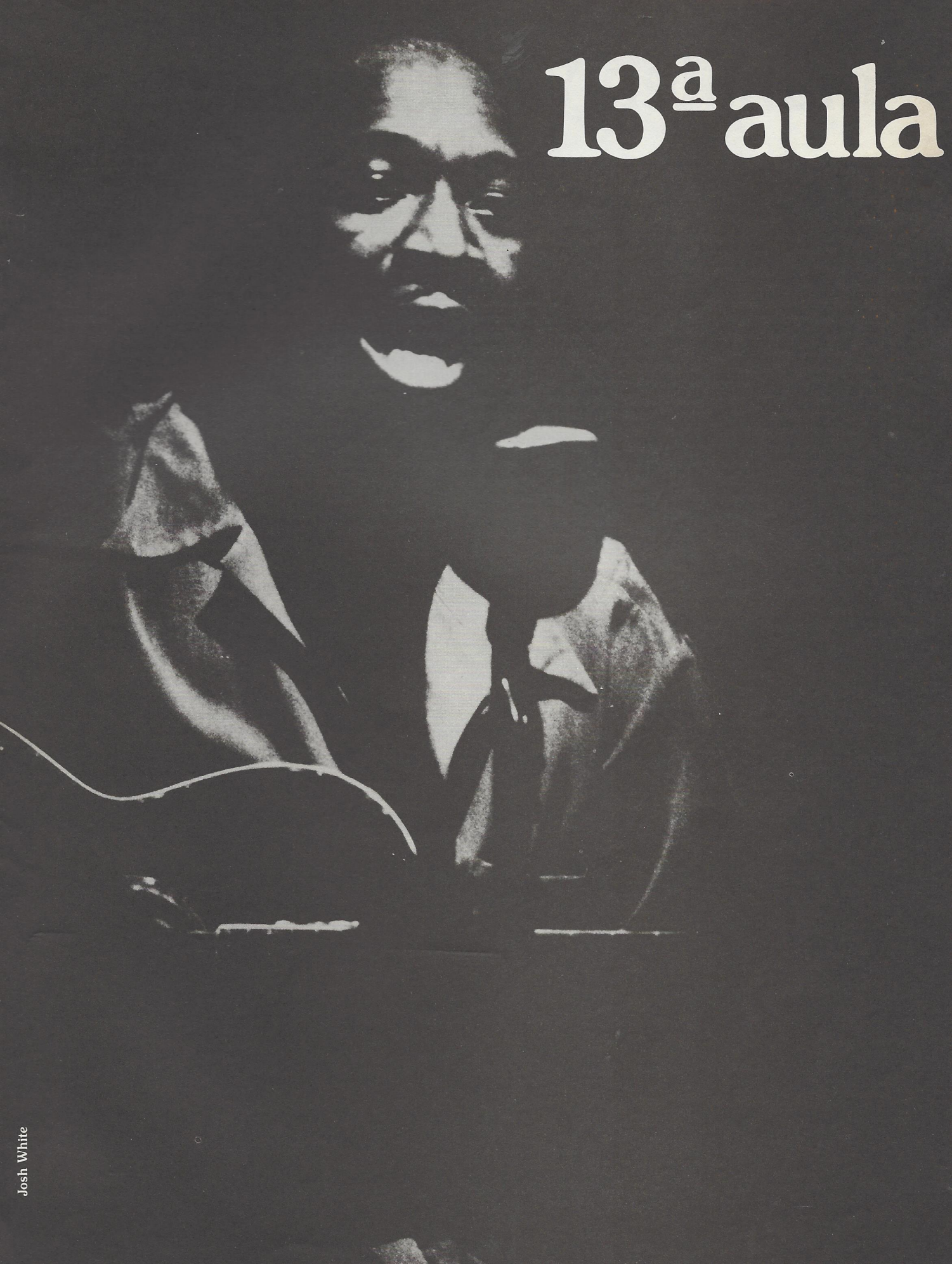
35 Mais um exercício que ajuda a soltar os dedos e acostuma o ouvido a fraseados incomuns. Mais uma vez, recomendo empunhar a palheta de forma correta. Não quero ser desagradável, mas disso depende a agilidade na execução e a fluidez dos sons.



36 Trabalharemos apenas sobre as três cordas mais graves da guitarra: de fato, você poderá observar que este exercício tem uma tessitura um tanto grave. As casas utilizadas se estendem da segunda à sétima. As notas, exceção para a última, têm todas valor de 1 tempo (são semínimas). A seqüência é muito agradável, e tenho certeza de que você se divertirá.



13ª aula



Josh White

manutenção do violão

O violão, assim como todos os instrumentos de cordas, é um sistema mecânico relativamente complexo, construído de madeira, um material instável por natureza. Considerando-se que a madeira sofre modificações devido às variações de temperatura e de umidade do ar, e que as diferentes partes do violão são unidas com cola, é fácil deduzir a grande fragilidade do instrumento. Ao projetar um violão é preciso ter em mente duas exigências que, teoricamente, requerem soluções quase contrárias: de um lado, uma sustentação adequada às partes vibrantes, ou seja, às cordas; de outro, a amplificação de seu som. Do equilíbrio dessas condições de ordem construtiva nasce um bom instrumento, capaz de suportar, no decorrer dos anos, a força das cordas sem se deformar (a pressão delas tende a fazer com que o braço se solte da caixa) e de ter, ao mesmo tempo, uma boa sonoridade. Uma caixa e um braço relativamente pesados poderiam resolver os problemas de resistência às deformações, mas os resultados sonoros seriam horríveis, semelhantes aos de uma guitarra elétrica de caixa maciça tocada sem amplificador. Portanto, para se fazer uma correta manutenção de um violão, é preciso levar em conta esses princípios elementares da estrutura do instrumento.

Calor, umidade, proteção

Por ser construído de madeira, o violão reage às mudanças de temperatura e de umidade do ar, sejam elas bruscas e passageiras ou sazonais. Mas, antes de pensar na manutenção propriamente dita, é preciso aprender a cuidar adequadamente do instrumento, evitando as condições que enfraquecem a resistência de suas partes às tensões. Antes de mais nada, tenha cuidado ao transportar o instrumento: em geral, uma boa capa rígida é proteção indispensável para se carregar um violão sem maiores preocupações; há também capas de tecido grosso e acolchoado, muito cômodas, pois permitem transportar o violão a tiracolo. No entanto, uma capa rígida é ainda melhor. Cuidado com o sol: esquecer o violão dentro da capa, sobretudo preta, sob o sol de verão pode resultar em uma surpresa desagradável. Fazendo uma comparação para medir os estragos, isso equivaleria a deixar seu instrumento em um forno umedecido a uma temperatura entre 50 e 60°.

No decorrer de um ano, com a mudança das estações, o violão sofre dois fenômenos opostos: nas estações quentes e úmidas está sujeito a uma dilatação geral, ou seja, de todas as suas partes; no inverno ou no calor seco provocado pelo aquecimento das casas, ele tende a secar e a se contrair. Se esse processo de seguidas e imperceptíveis variações ocorre de forma equilibrada, provoca um envelhecimento natural e saudável do instrumento, assim como sua progressiva acomodação. Basta seu dono cuidar para que ele não fique submetido à ação da água, do sol e da umidade excessiva e que tampouco fique próximo de lareiras ou aquecedores. Mas tenha bom senso, porque, se é preciso cuidar do instrumento para que não se estrague, é também preciso evitar os exageros decorrentes do medo de estragá-lo. A beleza de um violão também está em sua leveza, na possibilidade de ser levado facilmente a qualquer lugar. Por isso, os cuidados excessivos nunca deverão impedir você de passar uma noite agradável tocando com os amigos à beira do fogo. Se estiver na praia, passe um pano no violão antes de colocá-lo dentro da capa e procure guardá-lo ao abrigo do sol do dia seguinte.

Cordas e escala

Enxugar as cordas e a escala é a primeira condição para conservá-las em perfeito estado. Mas, antes disso, lembre-se de tocar com as mãos limpas para que não fiquem no

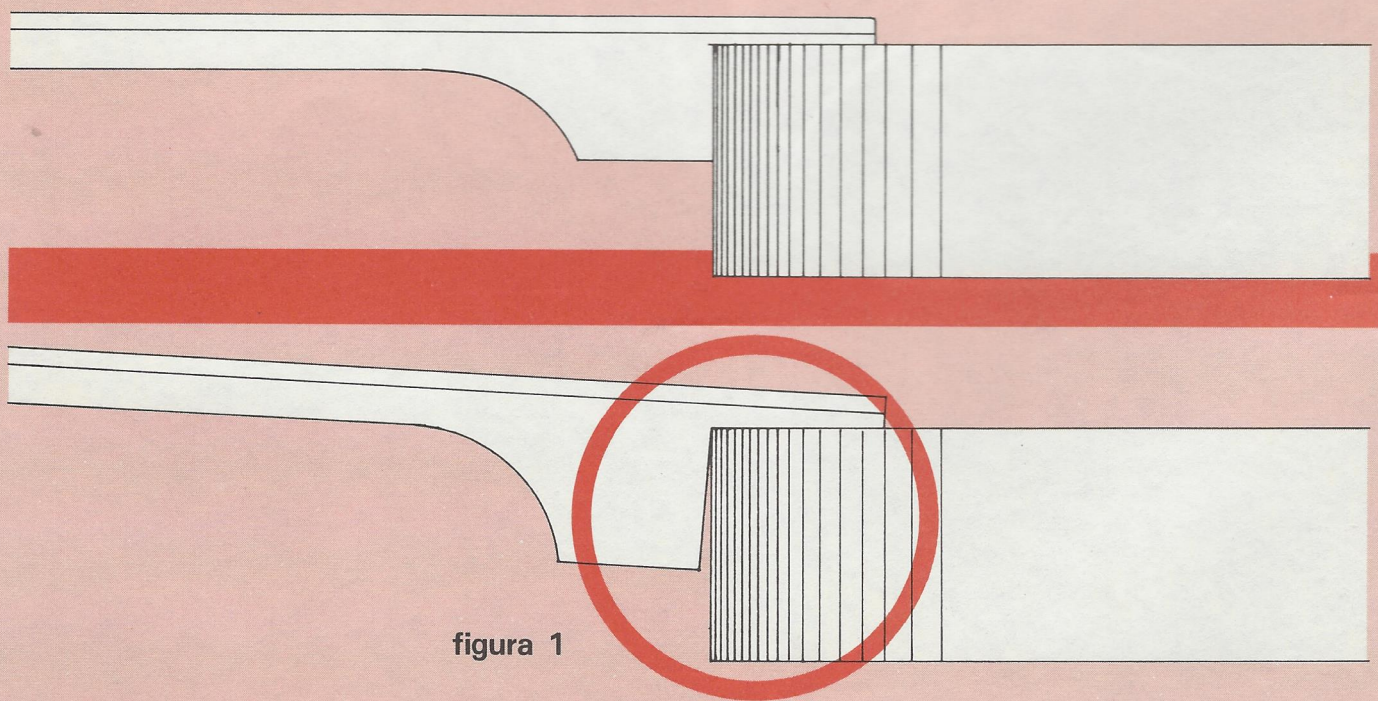


figura 1

violão resíduos de sujeira ou mesmo de gordura, e sim apenas a umidade natural das mãos. Quando tiver terminado de tocar, esfregue vigorosamente um pano seco sobre as cordas, desde o cavalete até o capotasto. Enxugue também a parte de trás do braço. E todo o instrumento deve ser limpo com um pano seco. Sobretudo para os principiantes há posições (as mais fáceis) que são utilizadas com mais freqüência do que outras; e, se descuidarem da limpeza, vão notar que na escala, nas cordas e na parte posterior do braço do instrumento irão se acumular resíduos. Quem primeiro se ressente disso são as cordas, que se oxidam e envelhecem antes do tempo. Mantê-las limpas significa ter de substituí-las com menos freqüência.

O braço

No caso de você saber que não vai usar o instrumento por longo tempo, antes de guardá-lo alivie a pressão das cordas. Procedendo assim, você evitará que, durante esse período, o braço fique submetido a uma pressão desnecessária. Se, por acaso, o braço de seu violão começar a se soltar (*figura 1*), você terá de recorrer a um técnico. Mas poderá dispensá-lo se o violão tiver um sistema de correção de eventuais curvaturas do braço. Esses sistemas, que são relativamente simples (uma barra de metal que pode ser encurtada por meio de um parafuso), já são muito comuns nos violões folk com cordas de metal. Ao acionar o parafuso de regulagem — situado exatamente no limite entre a cabeça e o braço (*figura 2*), ou no ponto de junção do braço à caixa —, tome muito cuidado: seu curso não é longo e, se você forçar ao apertá-lo nas primeiras vezes, corre o risco de esgotar em pouco tempo sua margem de manobra. Se o curso do parafuso tiver chegado ao fim e o braço ainda estiver encurvado, é sinal de que seu violão necessita mesmo de auxílio técnico.

Cavalete, capotasto e limpeza geral

Cavalete e capotasto são os dois extremos entre os quais as cordas vibram. Por isso mesmo, a maneira como elas vibram depende antes de mais nada da precisão dos apoios nos extremos. Pode acontecer, particularmente nos instrumentos de qualidade inferior, que as canaletas do capotasto por onde passam as cordas não sejam perfeitas e que uma delas não se encaixe inteiramente em seu lugar. Se no momento da compra você não perceber isso, não se desespere, pois esse problema tem solução: com uma lima para unhas, alargue a canaleta o quanto for preciso (*figura 3*). Mas tome cuidado para não alargá-la demais: se isso acontecer a corda tenderá a sair, criando novo problema.

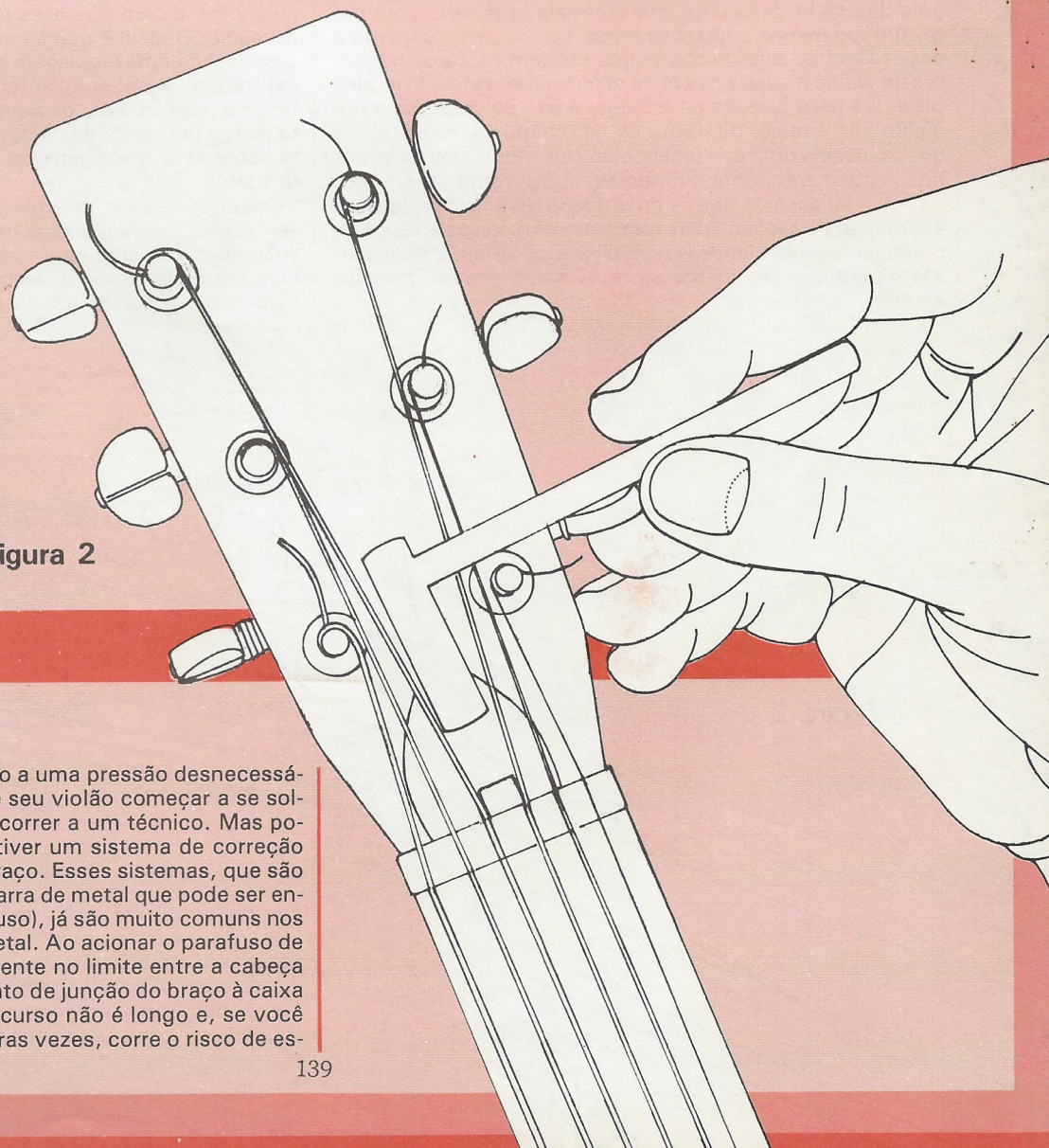


figura 2

Quando tiver de trocar o jogo de cordas, aproveite para fazer uma limpeza mais minuciosa do instrumento: ao cuidar do capotasto, sopre nas canaletas por onde passam as cordas, removendo os resíduos inacessíveis quando elas estão montadas. Além de enxugar sempre o instrumento depois de usá-lo, faça uma limpeza mais profunda, com um polidor, ao menos quinzenalmente. Um pequeno segredo a esse respeito: os técnicos nunca utilizam os caros polidores de violão à venda nas lojas especializadas, mas simples produtos para limpeza de móveis. Afinal, a limpeza de um violão não é muito diferente da de um móvel: remoção da poeira, depois um pano umedecido com algum polidor e, por fim, o polimento, com um pano seco. Durante essa ''faxina'' não se assuste com a quantidade de coisinhas que se acumulam no violão. Aliás, por isso mesmo você vai compreender que uma limpeza periódica e cuidadosa é indispensável para que seu instrumento se mantenha em perfeito estado.

Engrenagens

Boa parte das engrenagens dos violões folk dispõe de sistemas autolubrificantes que dispensam manutenção; e as de melhor qualidade têm geralmente um parafuso que regula a força com que esse mecanismo mantém a posição desejada. O ideal é que as engrenagens sejam capazes de desenvolver uma regulagem suave e gradual, e que, ao mesmo tempo, sejam suficientemente firmes a ponto de manterem a posição. Para os sistemas não autolubrificantes basta pingar uma gota de óleo, de vez em quando, diretamente sobre as engrenagens ou, então, nos furos para a lubrificação.

Você pode regular, apertar e lubrificar as engrenagens de seu violão, mas vai chegar um dia em que alguma delas irá apresentar um jogo excessivo, ou mesmo poderá se quebrar. De qualquer modo, se seu instrumento não é de excelente qualidade mas tem bom som, substitua seus acessórios por outros melhores, de fabricação mais esmerada, bem mais precisos e confiáveis.

Independente dos motivos, a substituição de engrenagens é uma operação muito simples que você poderá realizar sozinho: depois de retirar as cordas, solte os parafusos que fixam as engrenagens antigas na cabeça do violão (*figura*

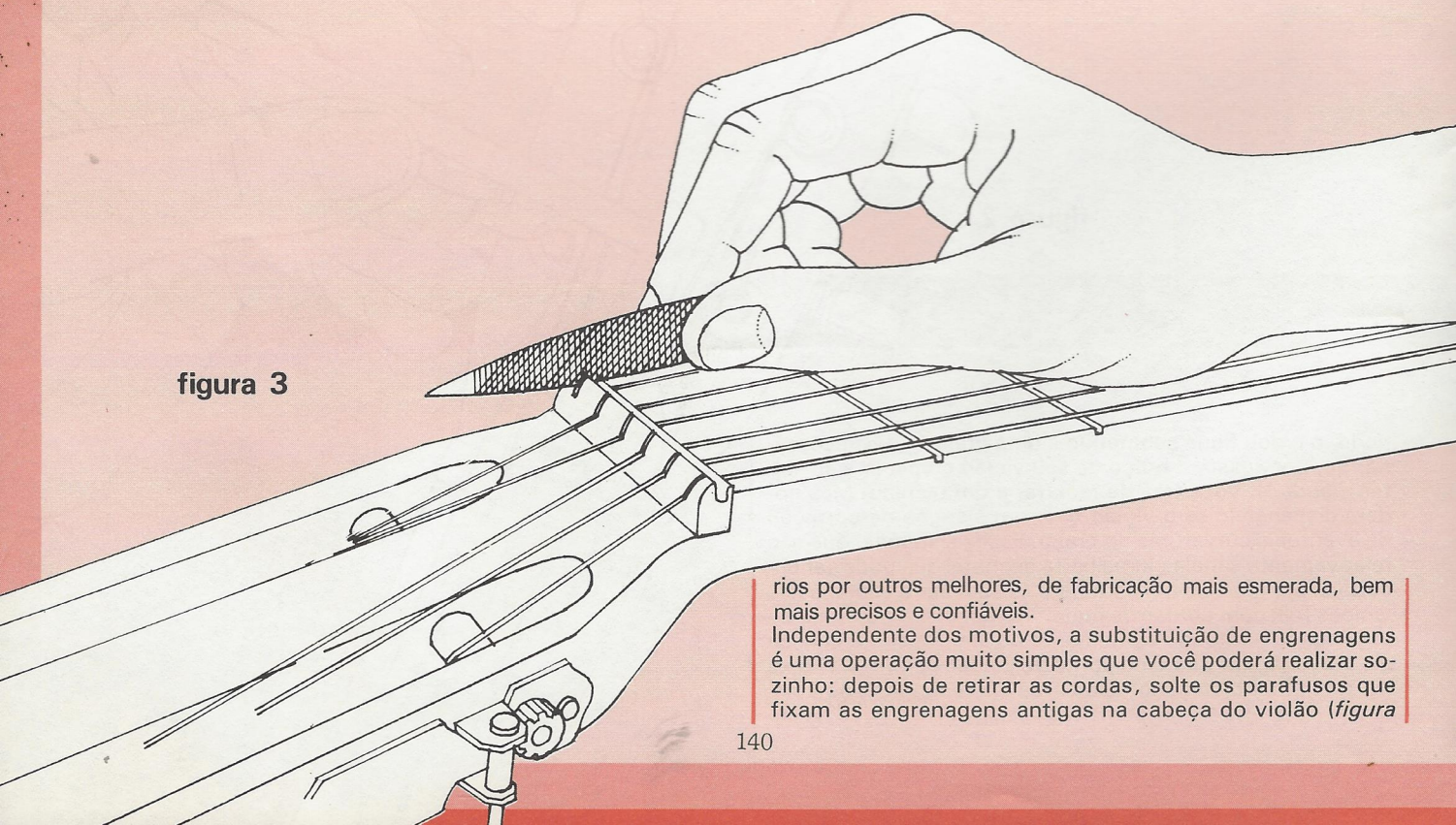


figura 3

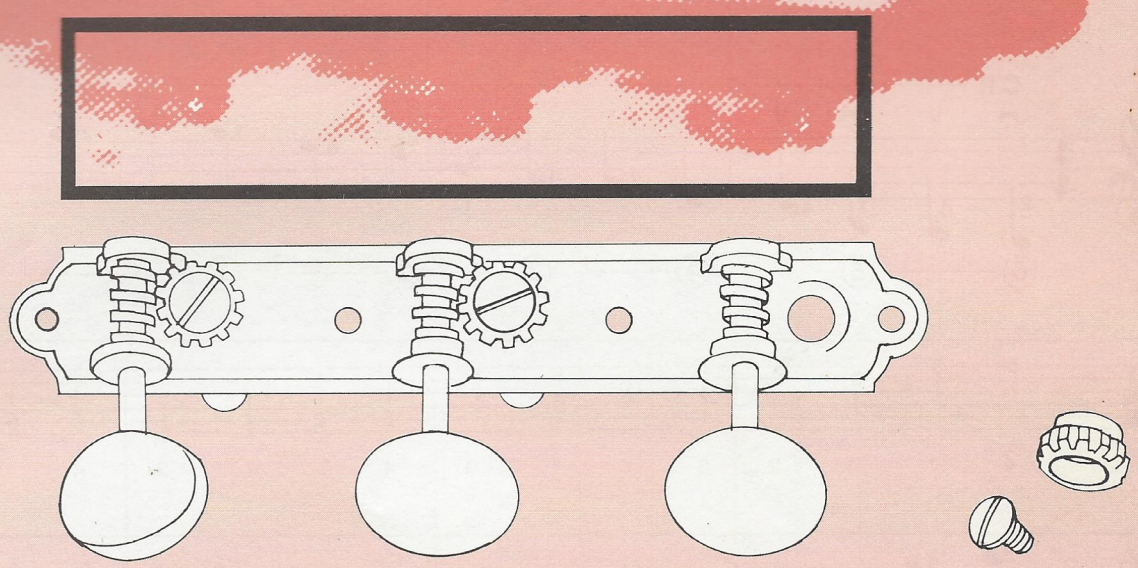


figura 4

4); faça a substituição e aparafuse de novo. Facílimo, mas delicado; lembre-se sempre de que você estará trabalhando com parafusos sobre um material vulnerável e que, se forçar demais, os parafusos acabarão por espanar suas casas e não se fixarão mais. Se isso acontecer, procure algum técnico para reparar o estrago.

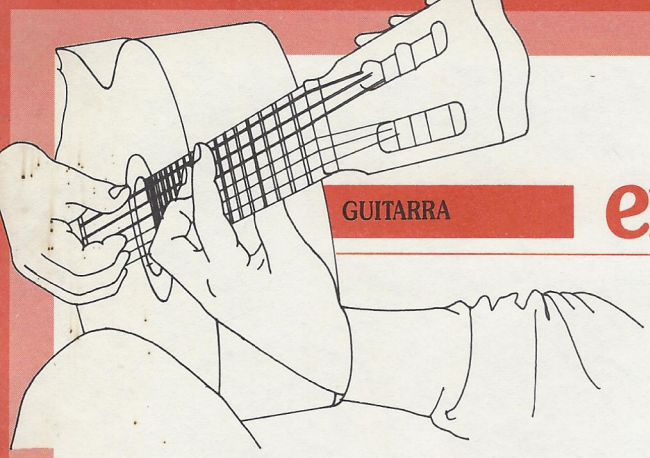
Quando você for comprar novas engrenagens, leve as usadas ou mesmo o instrumento, certificando-se de que tudo se ajusta. Os comerciantes — muitas vezes por despreparo — dão pouca atenção a isso. Portanto, é melhor que você controle pessoalmente esses ajustes. E a tarefa não é difícil: em primeiro lugar, tudo deve coincidir — as medidas das engrenagens e a disposição dos furos de fixação. Trabalhe sobre um pano macio, relativamente grande, a ponto de garantir apoio a todo o instrumento; ele deve estar sobre uma mesa completamente livre e bem iluminada; utilize uma chave de fenda na medida certa e seja cauteloso. O trabalho não é mais difícil do que prender uma bucha na parede. É, sim, muito mais delicado.

Tensão, cavalete e escala

Você aprendeu a fazer a manutenção da escala. Agora, junto com o cavalete, a escala vai ser vista como os limites do campo em que ocorre a vibração da corda — o campo da tensão do violão. A tensão pode ser elevada ou baixa; e essa variação é uma questão de técnica, de estilo, de gosto pessoal. O que se deve evitar, porém, são as vibrações indesejáveis da corda, ruídos que perturbem a nota que executamos. Esses ruídos podem provir de alguns dos trastos e você vai aprender como localizá-los: se o ruído se manifesta em determinada nota, o trasto que o provoca é o imediatamente seguinte ou, então, o que vem depois deste. Se o trasto é muito alto por defeito de fabricação, você pode limá-lo, cautelosamente. Mas, se o defeito resulta da mobilidade do trasto em seu alojamento na escala, é melhor você procurar um técnico.

Há violões folk dotados de cavaletes reguláveis bastante sofisticados: para cada corda é possível estabelecer a altura ideal, a fim de melhorar a tensão. Com muito cuidado também é possível regular a inclinação do braço, mas antes observe alguém experiente fazer isso. Tenha o máximo cuidado ao se aventurar nas intervenções em seu violão. Lembre-se sempre de que é bom prevenir danos, cuidando regularmente do instrumento. Se o seu violão apresentar algum problema, procure resolvê-lo logo; e, se não souber o que fazer, recorra a um especialista. Procedendo assim você só terá bons resultados.

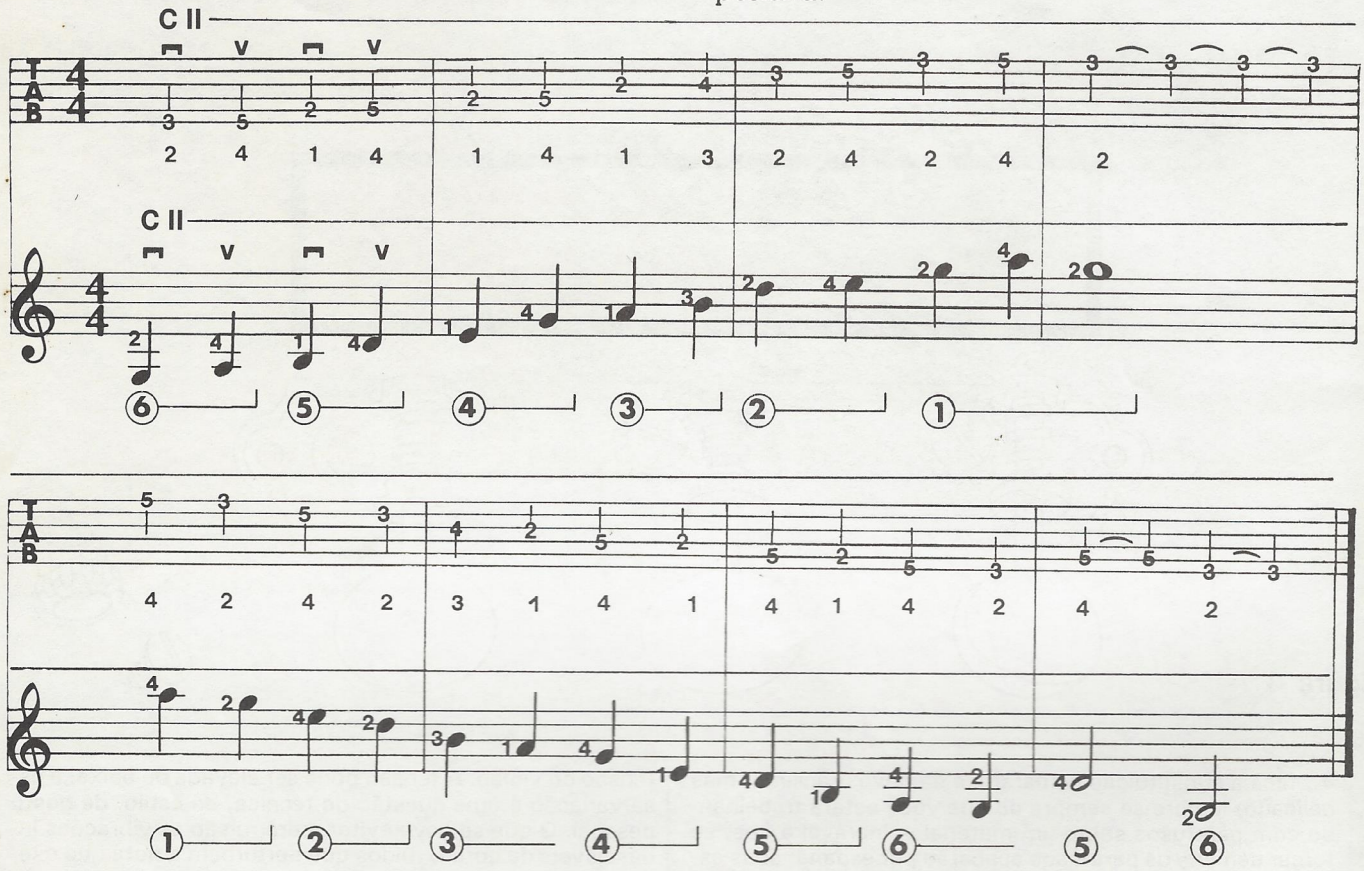
Massimo Villa



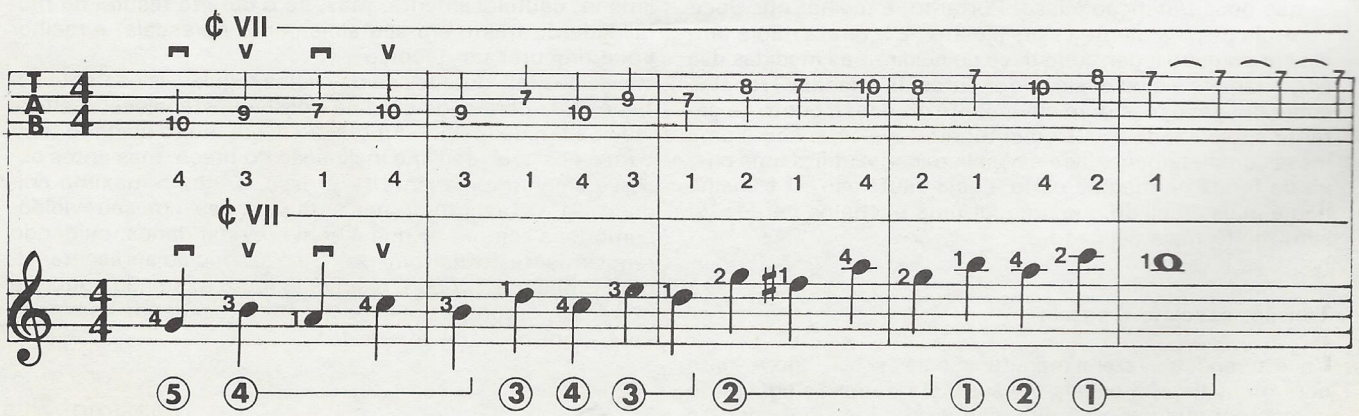
exercícios

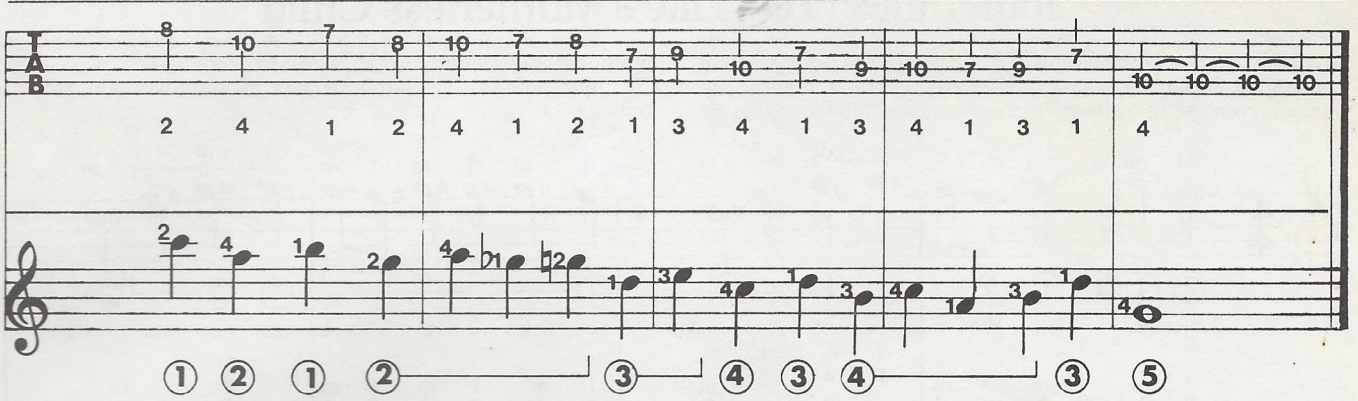
Franco Cerri

37 Enquanto o indicador pressiona as seis cordas na segunda casa, executando uma pestana inteira, os outros três dedos movem-se até a quinta casa. Cansativo? É mesmo um pouco, mas agüentem firme com a pestana.

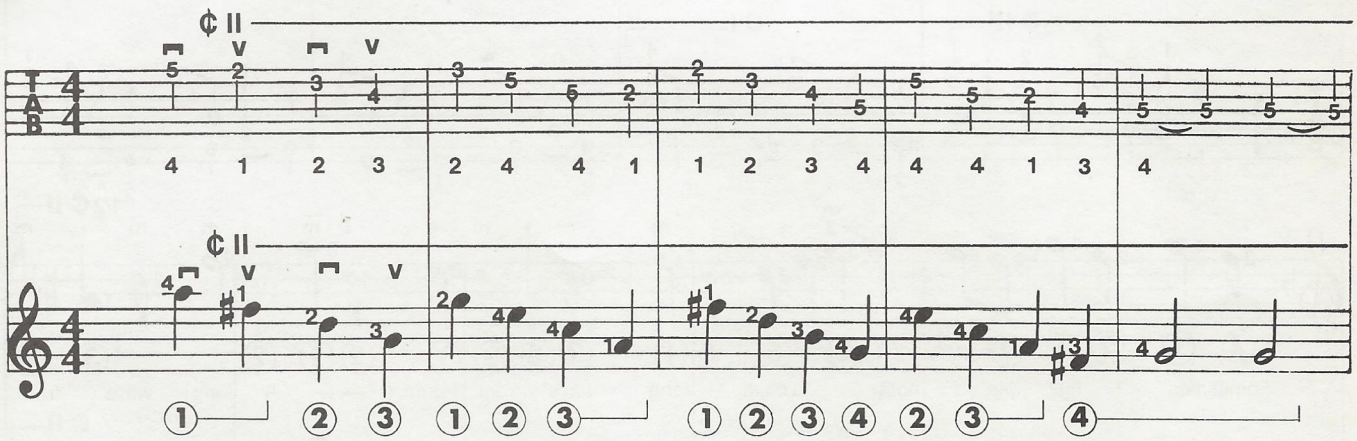


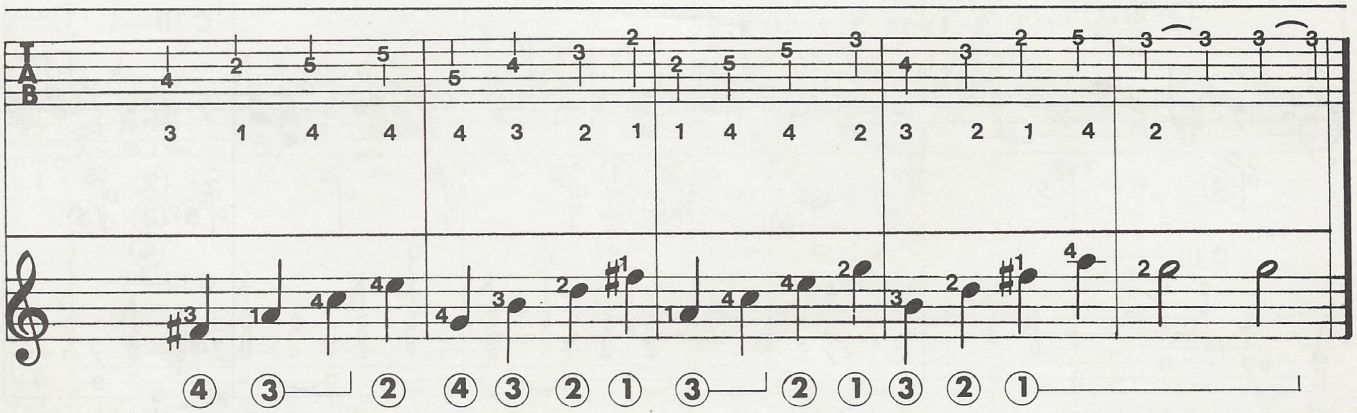
38 Meia pestana na sétima casa, pressionando as quatro primeiras cordas. No restante, este exercício se parece muito com o anterior, exceto pela exclusão da sexta corda. Reparem que ele é quase totalmente construído por uma sucessão de terças ascendentes.





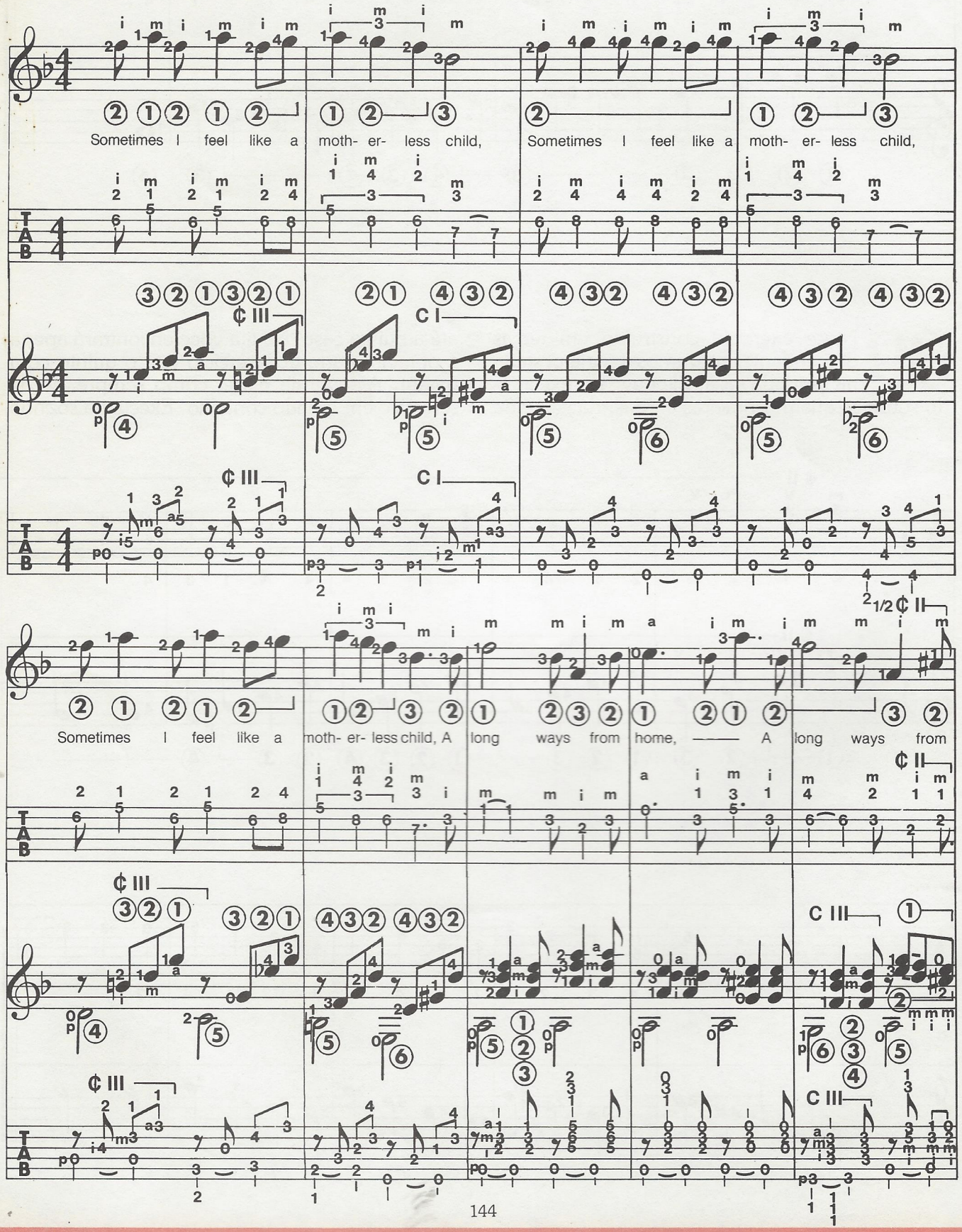
39 Neste exercício construído em terças descendentes utilizamos a meia pestana na segunda casa. Ele deve ser executado sobre as quatro primeiras cordas, da segunda até a quinta casa. Na fita você encontrará apenas a primeira parte do exercício (até o quinto compasso). A segunda parte, como sempre, se desenvolve em sentido contrário. Execute-a sozinho.

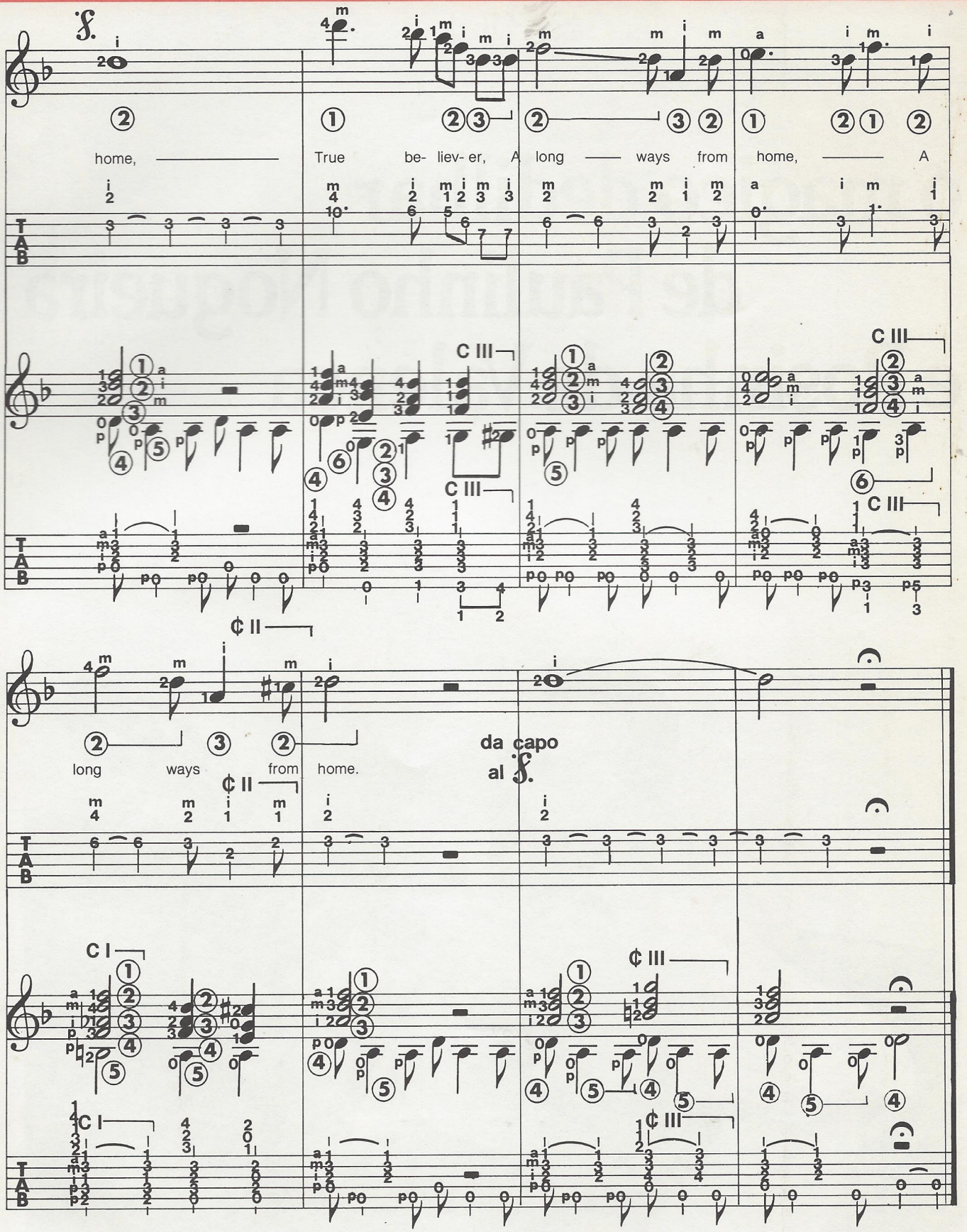




Sometimes I Feel Like a Motherless Child

Você encontrará na fita a base de acompanhamento sobre a qual irá acrescentar a melodia, que está na parte superior da partitura, com as duas notações habituais. Para orientá-lo, Franco Cerri tocará, como sempre, as primeiras notas da melodia. Além disso, reservará para si os trechos mais complexos, como o compreendido entre o 11º e o 15º compassos e o final. A parte inferior da partitura traz o acompanhamento da música.





Sometimes I feel like I'm almos' gone,
Sometimes I feel like I'm almos' gone,
Sometimes I feel like I'm almos' gone,
Way up in de heab'nly lan',

Way up in de heab'nly lan',
True believer,
Way up in de heab'nly lan',
Way up in de heab'nly lan'.

o mágico dedilhar de Paulinho Nogueira e Rosinha de Valença

Paulinho Nogueira (foto Sigla): sob o violonista de sucesso, um sujeito pacato que adora desenhar.

Bem recebido hoje nos salões brasileiros mais nobres, o violão já teve seus dias de marginália. Ainda no tempo de D. João VI, um chefe de polícia encaminhava seus presos ao juiz com esta advertência: "E se Vossa Excelência tiver dúvidas quanto à conduta do réu, queira examinar-lhe a ponta dos dedos e verificará que ele toca violão".
Demorou muito para que um jovem que apreciasse música, e particularmente o violão, seguisse suas inclinações artísticas abençoado pela família. Felizmente, Paulinho Nogueira foi uma exceção: nascido em Campinas, a 8 de outubro de 1929, recebeu o nome pomposo de Paulo Artur Mendes Pupo Nogueira. Mas aprendeu a tocar violão com o próprio pai, aos 8 anos. Sua infância, de resto quase como a de qualquer moleque, teve música desde muito cedo, pois seu avô foi a primeira pessoa em Campinas a ter rádio e vitrola. Aos 12 anos Paulinho já estudava violão com um professor. Tinha talento, mas gostava mesmo era de desenhar. Tanto é que, em 1951, foi para São Paulo trabalhar como desenhista. Mas, para garantir uns trocados de quebra, começou a tocar violão em casas noturnas. E não parou mais.

O traço expressivo de um desenhista de sonoridades

O nome Paulinho Nogueira veio por sugestão de Roberto Corte Real, a convite de quem nosso artista gravou o primeiro de seus LPs — que hoje são dezenas. No início de sua carreira, Paulinho dedicava-se apenas ao lado instrumental, consagrando-se como grande virtuose.
Mas, em 1964, ao lançar o LP *Sambas de Ontem e de Hoje*, obteve enorme sucesso com *Menino Desce Daí*, de sua autoria, faixa em que aparecia cantando. Passou, então, a se apresentar e a gravar utilizando sua voz pequena e afinada. Incluído entre os precursores da Bossa Nova, projetou-se com ela não só como solista, mas também como acompanhante, atuando em *shows* e programas de televisão. Entre eles, o tão prestigiado "O Fino da Bossa", da TV Record. Por seu sempre brilhante desempenho, recebeu prêmios importantes. E, muito do seu jeito — devagar e sem alarme —, foi ocupando um espaço respeitável entre os nomes de destaque da MPB.
Mas não se impôs apenas como instrumentista e cantor, revelando-se compositor e letrista de primeira qualidade. Também se destacou por detrás dos bastidores: como um dos mais competentes professores de violão (é autor de um método) e como criador de um instrumento de amplos recursos, a craviola. Com uma forma que se assemelha à dos instrumentos medievais, tem doze cordas como a viola caipira e seu som se parece com o do cravo. A craviola é resultado de vários meses de estudo, de incontáveis esboços e de seu talento para o desenho. O embrião do instrumento, aliás, está num quadro do próprio Paulinho, pintado em 1951.
Além das doze cordas de aço, a craviola, ao contrário do violão, tem em sua caixa de ressonância uma única reentrância (na parte inferior). E a boca, por onde sai o som, não é circular, como a do violão, mas semicircular, com uma quebra harmoniosa na parte mais próxima do braço do instrumento. Segundo o próprio Paulinho, a craviola veio aperfeiçoar o violão de doze cordas, que, no Brasil, nunca foi usado para solo. Seu desenho revolucionário resultou em aprimoramento acústico ao eliminar a curvatura tradicional dos violões, que, na opinião de Paulinho, restringe o som. Depois de confeccionar o protótipo, a fábrica de violões Giannini começou a produzi-la comercialmente e já chegou ao mercado externo, sobretudo o dos Estados Unidos. Versátil, a craviola permite a execução dos mais variados gêneros, de prelúdios de Chopin ao *rock*.
Em 1970, Paulinho Nogueira alcançou enorme sucesso com a composição *Menina*. Sua fama é, no entanto, de introvertido irrecuperável. Mas ele está mais para um sujeito pacato que gosta de desenhar. Aliás, ele mesmo se define como uma pessoa acomodada, que não troca a tranqüilidade de sua casa em São Paulo por viagens pelo exterior.
Quando se fala de influências, ele discorda que música brasileira seja só o samba. "O que existe — diz — é um jeito brasileiro de tocar." Confessa que conhece "muito pouco de música", toca de ouvido e só estuda quando tem vontade. Mas sua indiscutível sensibilidade, aliada ao excelente ouvido e à perfeição técnica, justifica seu lugar na MPB.
Gosta da noite e em muitas delas sai, violão embaixo do braço; é quando se apresenta em alguma casa noturna, conversando com amigos, cantando e contando coisas de sua vida e de nossa música. Mas, sobretudo, tocando seu mágico violão.

Quando o amor à terra purifica a expressividade

Outro nome obrigatório quando se fala em violão é o de Rosinha de Valença: Maria Rosa Canelas, nascida em Valença, Estado do Rio de Janeiro, a 30 de julho de 1941. O nome artístico foi dado por Sérgio Porto (o famoso Stanislaw Ponte Preta), que, entusiasmado, dizia que Rosinha tocava por uma cidade inteira.
Mas, antes disso, muita gente insistia com ele para que fosse a Valença conhecer a violonista tímida que tocava em bailes, na emissora da rádio local e que "dava canja" para os amigos. No entanto, em sua irredutível aversão à Bossa Nova — à qual Rosinha já se integrara —, ele sempre recusou. "Não vou lá ouvir violonista de jazz." Mas um dia, quando ela já morava no Rio, conseguiram arrastá-lo para ouvi-la. Foi o bastante. Disso resultou um contrato para uma temporada na boate Au Bon Gourmet.
Assim como Paulinho Nogueira, ela teve o privilégio de conviver desde muito cedo com a música: seu irmão, Roberto, tinha um conjunto regional que ensaiava em casa; Rosinha se apossava do violão depois dos ensaios. Tímida, gostava de ficar ali sozinha, aventurando-se, ouvindo as músicas do rádio para aprender. Sobretudo Tom Jobim. Foi uma criança meio "afastada", como costuma dizer, encantada pela magia e pelos mistérios do circo. Pela sensação de liberdade que lhe transmitia. Aos 12 anos já integrava um regional. Em 1963 foi para o Rio de Janeiro ser datilógrafa, mas, como não encontrou trabalho, re-

Rosinha de Valença no programa Haroldo Barbosa Especial (foto Sigla) e Paulinho Nogueira (foto de Jorge Rosemberg/AG 3), dois virtuoses do violão brasileiro que fazem de seu talento o veículo da perfeita expressão de nossa música popular.

correu à única coisa que sabia fazer: tocar violão. Pouco depois, já na boate Au Bon Gourmet, ponto de partida de sua brilhante trajetória, Rosinha conheceu Baden Powell e Aloísio de Oliveira, que logo a contratou para sua gravadora, a Elenco. Começou aí uma intensa atividade artística, com gravações, apresentações em rádio, televisão, teatro e casas noturnas. Eram trabalhos de solo e de acompanhamento. Iniciaram-se também as excursões pelo Brasil e, sobretudo, pelo exterior: Rosinha de Valença praticamente percorreu o mundo, e não é exagero afirmar que tem sido mais ouvida lá fora do que aqui (tem, inclusive diversos LPs editados nos Estados Unidos, na França e na Alemanha).

No ano de 1974 radicou-se de vez no Brasil e formou uma banda. Apesar das viagens, não se desliga de Valença, onde tem um sítio e onde vive a vida que gosta: pescando, comendo lambari com cerveja, conversando fiado com os amigos, vendo a lua, amando a paisagem de sua terra. Porque Rosinha é meio "bicho do mato" e pouco se impressiona com o brilho da cidade. Muito presa às suas raízes — daí, talvez, sua força.

Artista completa, toca de ouvido e tem notável capacidade de improvisação; seu balanço é sutil e marcante. Além de extraordinária instrumentista é arranjadora extremamente criativa. Cada vez que pega o violão, essa moça tímida se transfigura, cresce, revelando-se uma artista vigorosa, de técnica impecável, e, ao mesmo tempo, cheia de sentimento e de delicadeza. Tudo isso visando à expressão mais pura e natural de nossa música.

Sua formação é sobretudo regional, voltada para a modinha. Mas seu universo se ampliou, os dedos aprenderam o samba, redescobriram o choro. E Rosinha tem até dois métodos de aprendizado, um para violão e outro para cavaquinho. Mas tem mesmo é saudade dos tempos em que todo mundo tinha violão e se reunia para tocar.

Houve em sua vida a fase da Bossa Nova, das viagens, dos contratos estrangeiros, da fama. No entanto, sempre houve também obstáculos: "Toda hora tenho de provar que valho alguma coisa". Só que agora não se assusta mais. Citada entre os maiores violonistas do mundo, já trabalhou com muita gente famosa — daqui e de fora —, mas sua maior adoração é Martinho da Vila — "puro demais" —, que acompanhou durante oito anos. Só que Rosinha gosta de tocar e cantar para platéias pequenas. Para ela não precisa muito: um banquinho e um violão. O resto flui naturalmente. Rosinha dispensa o formalismo. Figura rara a sua, num tempo de palcos feéricos, de sons abundantes. Mais rara ainda, já que talento puro não é coisa fácil e, sobretudo, porque se trata de uma figura feminina virtuose do violão.

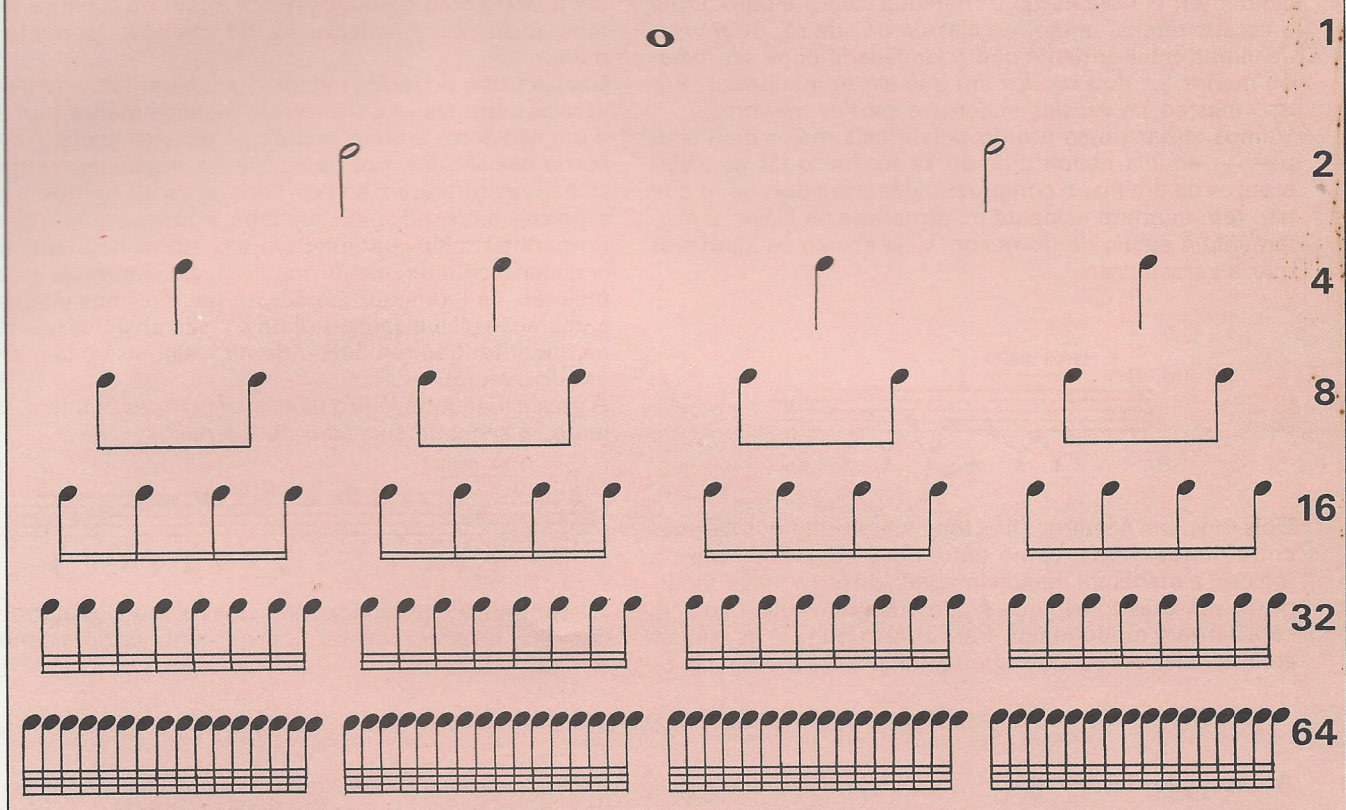
Rosinha toca guitarra também e fala despachado: "Fui com Martinho da Vila tocar em Bauru, para uns boizinhos e umas vaquinhas: era uma feira de animais e tocamos num campo de futebol sem som para violão. Pedi para um garoto a guitarra dele e 'mandei ver' um partido-alto eletrônico".

Mas "as viagens cansam: tenho saudade de Valença, não consigo me adaptar às grandes cidades; poderia ter ficado nos Estados Unidos e até ter enriquecido. Mas eu preciso de terra, da minha terra".

O amor pela sua paisagem é antigo e intenso.

Quadro de Valores

É muito importante que você conheça os valores das notas. Para isso, é preciso entender por que eles são representados pelos números 1, 2, 4, 8, 16, 32 e 64: uma semibreve vale duas mínimas; então, a semibreve vale *1*; se dividirmos a semibreve em duas partes teremos duas mínimas (de onde vem o número que as representa); uma semibreve dividida em quatro, forma quatro semínimas (por isso são representadas pelo número 4). Veja, agora, o quadro de valores:



Tonalidade

Para se compreender o conceito de tonalidade, vamos recorrer a uma comparação: num quadro ou numa paisagem, há sempre uma cor predominante. Com a música acontece o mesmo.

Quando se fala em tonalidade, portanto, entende-se que, dentre todos os sons possíveis, o compositor escolheu uma gama sonora preponderante, centrada sobre determinada agregação de sons. Na *Sinfonia em Sol Menor* de Mozart, por exemplo, *sol* é a nota que define a tonalidade (é também chamada *tônica*). Além desta, outra nota essencial é a chamada *dominante*, que se encontra num intervalo de quinta a partir da tônica: no caso da *Sinfonia em Sol Menor* de Mozart, a dominante é o *ré*. Exatamente a meio caminho entre uma e outra — e o próprio nome sugere isso — está a *mediante*, ou terceiro grau, que, nessa sinfonia, é o *si bemol*. Sobrepondo essas três notas, obteremos um acorde perfeito — o mesmo que marca o final da *Sinfonia em Sol Menor* de Mozart, deixando-nos envolvidos por uma sensação de repouso e estabilidade.

A essa altura você pode questionar: por que *sol menor*? Por que *sol maior?*

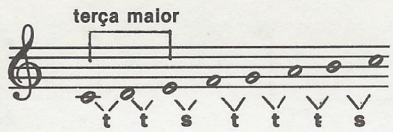
Maior e *menor* constituem outro detalhe da tonalidade. Mais exatamente, um *modo de ser* dela. Para verificar se a tonalidade é maior ou menor, devemos observar a *mediante*: se o intervalo entre ela e a tônica for de uma *terça maior* (dois tons) ou de uma *terça menor* (um tom e um semitom), o acorde — e conseqüentemente a tonalidade — se classificará como maior ou menor. Todas as demais notas gravitam em torno da terça, a partir de uma série de regras e de relações que estão na base da construção de uma música.

as escalas

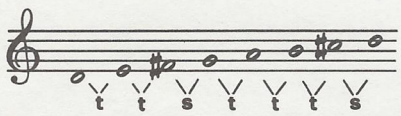
Escala é uma sucessão de notas ordenadas em progressão ascendente ou descendente. Já falamos a respeito, mas agora vamos nos aprofundar, pois logo iremos executá-las.

Uma escala pode começar com qualquer nota, mas para ter um significado completo deve alcançar a mesma nota na oitava acima (escala ascendente) ou abaixo (escala descendente). A nota inicial é chamada *tônica* e dá o nome à escala: temos, então, escalas de dó, de ré, de mi etc. Já vimos anteriormente que a tonalidade pode ser *maior* ou *menor* (os dois *modos* em que ela se manifesta). Por isso mesmo há *escalas maiores* e *escalas menores*.

Vamos iniciar nosso estudo pela escala maior mais simples — aquela obtida quando se tocam todas as teclas brancas de um piano compreendidas entre dois *dó*, e que não tem nenhum acidente na armadura de clave: é exatamente a *escala de dó maior*. Veja abaixo os intervalos que a caracterizam:



Dois tons, um semitom; três tons, um semitom. Observe, entre outras coisas, como entre *dó* e *mi*, isto é, entre a tônica e a mediante, há um intervalo de *terça maior* (composto por dois tons), que é exatamente o intervalo que caracteriza o modo maior. Para construir todas as demais escalas maiores basta transportar a mesma sucessão de intervalos, partindo de uma outra nota qualquer. Partindo do *ré*, por exemplo, teremos:

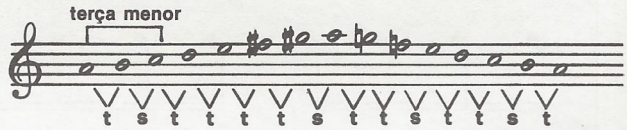


Observe como, para se obter um intervalo de um tom entre *mi* e *fá* e entre *si* e *dó* (que em seu estado natural têm entre si apenas a distância de um semitom), foi necessário elevar em meio tom o fá e o dó, colocando à sua frente o sinal de sustenido(♯).

Cada escala maior tem uma escala menor que é sua parceira, chamada *escala menor relativa*: ela é construída sobre o sexto grau da escala maior e tem na clave os mesmos acidentes. A relativa de *dó maior* é, portanto, *lá menor*.

Característico do modo menor — e conseqüentemente das escalas menores — é o intervalo de terça menor (um tom e um semitom) entre o primeiro e terceiro graus. No decorrer dos séculos, por uma série de exigências composicionais, estruturaram-se dois tipos de escala menor: a *harmônica* e a *melódica*. Na primeira, o sétimo grau é alterado para permitir que entre ele e o oitavo haja apenas o característico intervalo de semitom, tal como nas escalas maiores. Já na menor melódica, que mais nos interessa, a alteração incide sobre o sexto e o sétimo graus na escala ascendente; quando descendente, as notas voltam a seu estado natural.

A escala menor melódica (*lá menor* no exemplo) tem, portanto, a seguinte sucessão de intervalos:

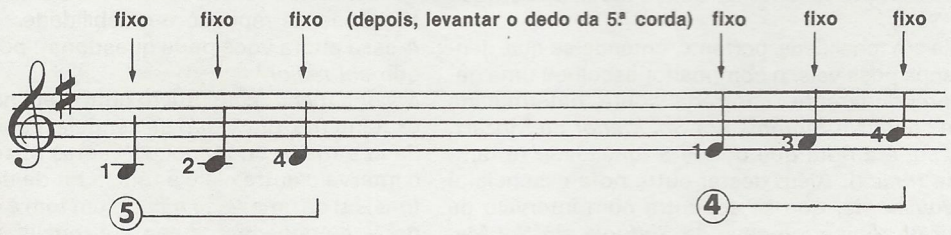


É importante lembrar aqui que essas alterações adicionais das escalas menores são colocadas junto às notas, nunca ao lado da clave.

A execução das escalas

As escalas são consideradas a base técnica de um instrumentista: elas, de fato, permitem adquirir desenvoltura e domínio do instrumento. Por isso mesmo, requerem estudo constante, quase diário.

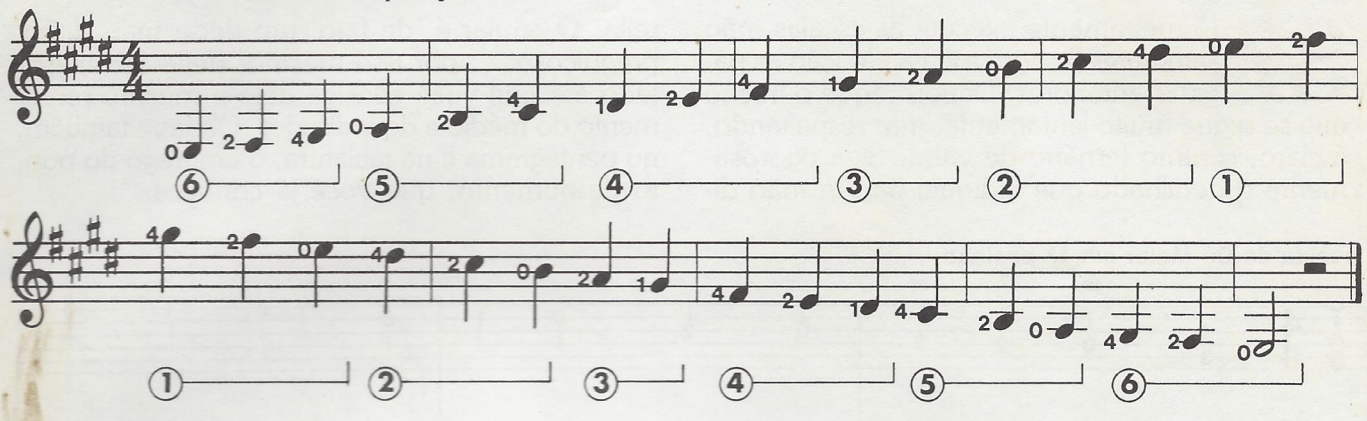
Para executá-las fluentemente é preciso manter os dedos da mão esquerda a uma distância mínima das cordas; e, para adquirir maior velocidade, aconselhamos manter os dedos fixos sobre as casas enquanto pressionam a mesma corda. Só deverão levantá-los ao mudar de corda. O exemplo abaixo certamente esclarecerá:



O estudo das escalas se desenvolverá segundo a sucessão das tonalidades: começaremos pela de *dó maior*, com sua relativa *lá menor*; a seguir, passaremos para *ré menor*, e assim por diante. As escalas serão apresentadas em duas

versões. A primeira, denominada "escala em 1ª posição", estende-se pelas quatro primeiras casas, o que permite conhecer a localização das notas que estão na primeira parte do braço. Eis um exemplo de escala em 1ª posição:

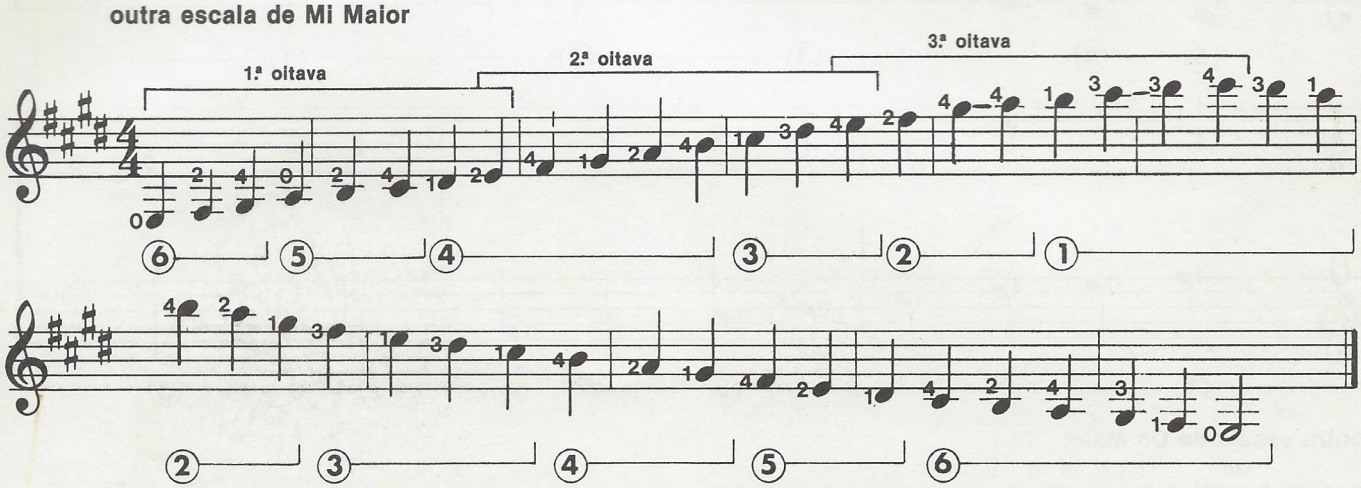
escala de Mi Maior em 1ª posição



A outra versão, denominada justamente "outra escala", estende-se sobre duas ou três oitavas.

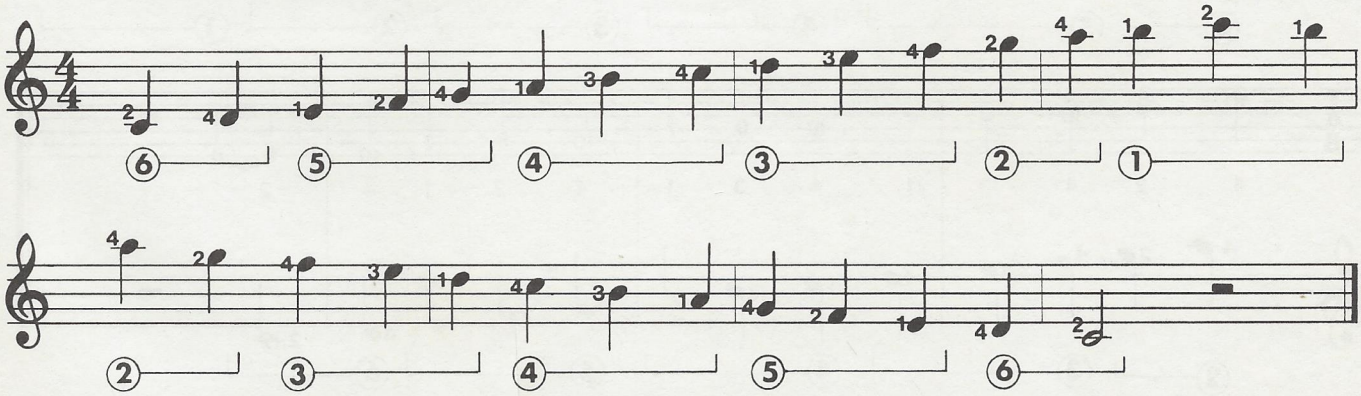
Na execução das escalas deve-se excluir o polegar da mão direita, usando-se o dedilhado i-m e m-i.

outra escala de Mi Maior



O dedilhado da segunda versão difere do da primeira e progride por etapas, às vezes sobre uma corda, às vezes sobre outra. Freqüentemente ela se desenvolve da sexta à primeira corda em posição fixa, como no exemplo:

escala de Dó Maior em posição fixa

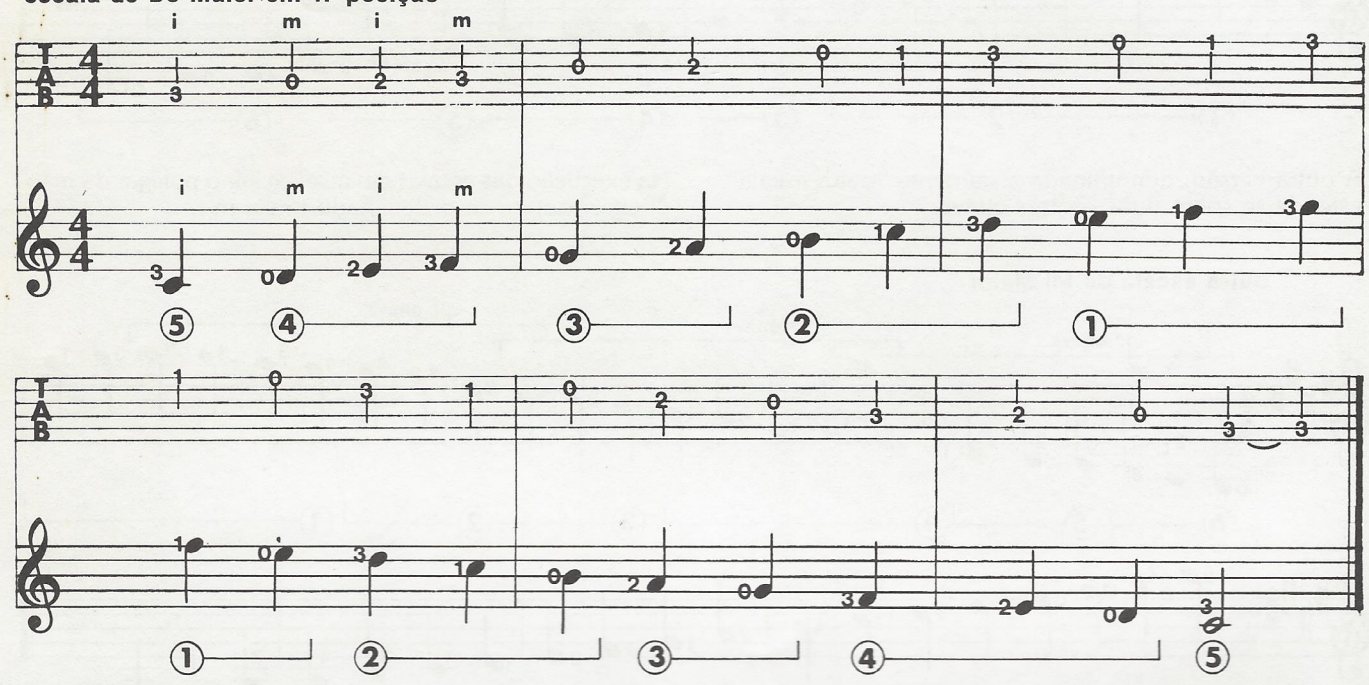


exercícios

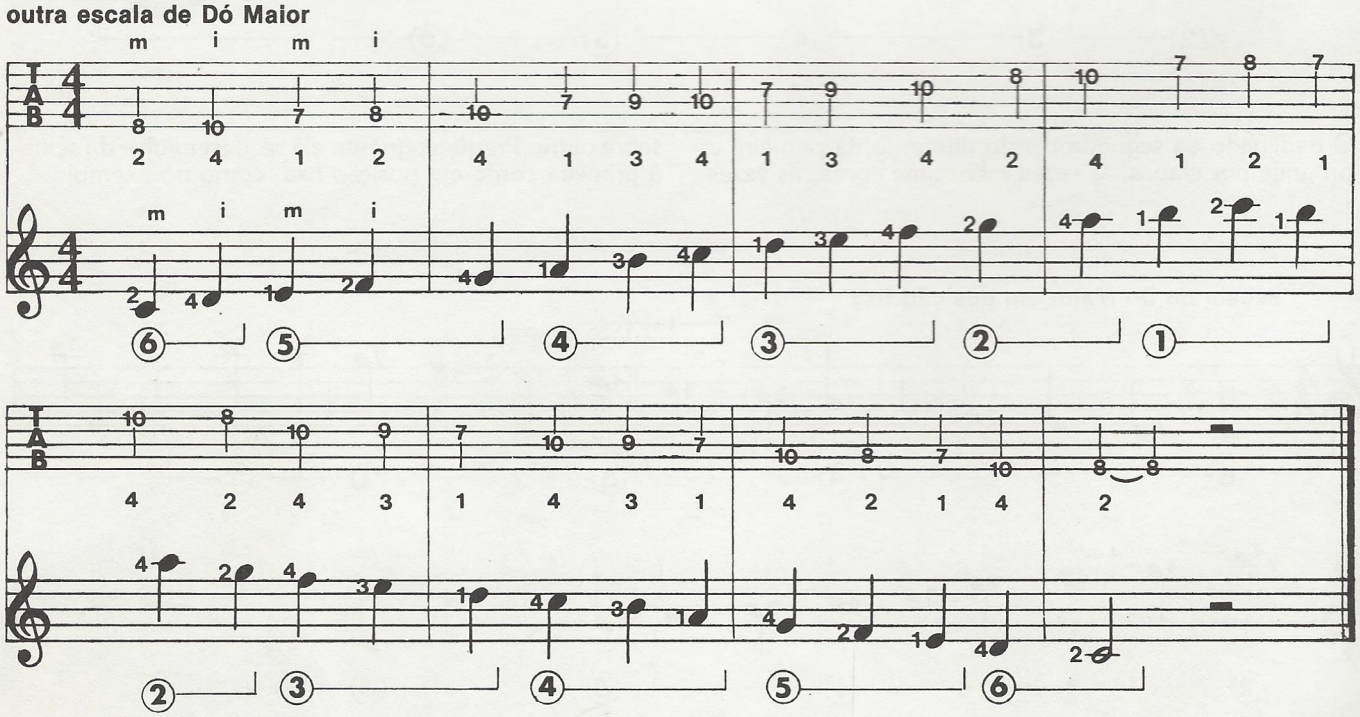
Mario Gangi

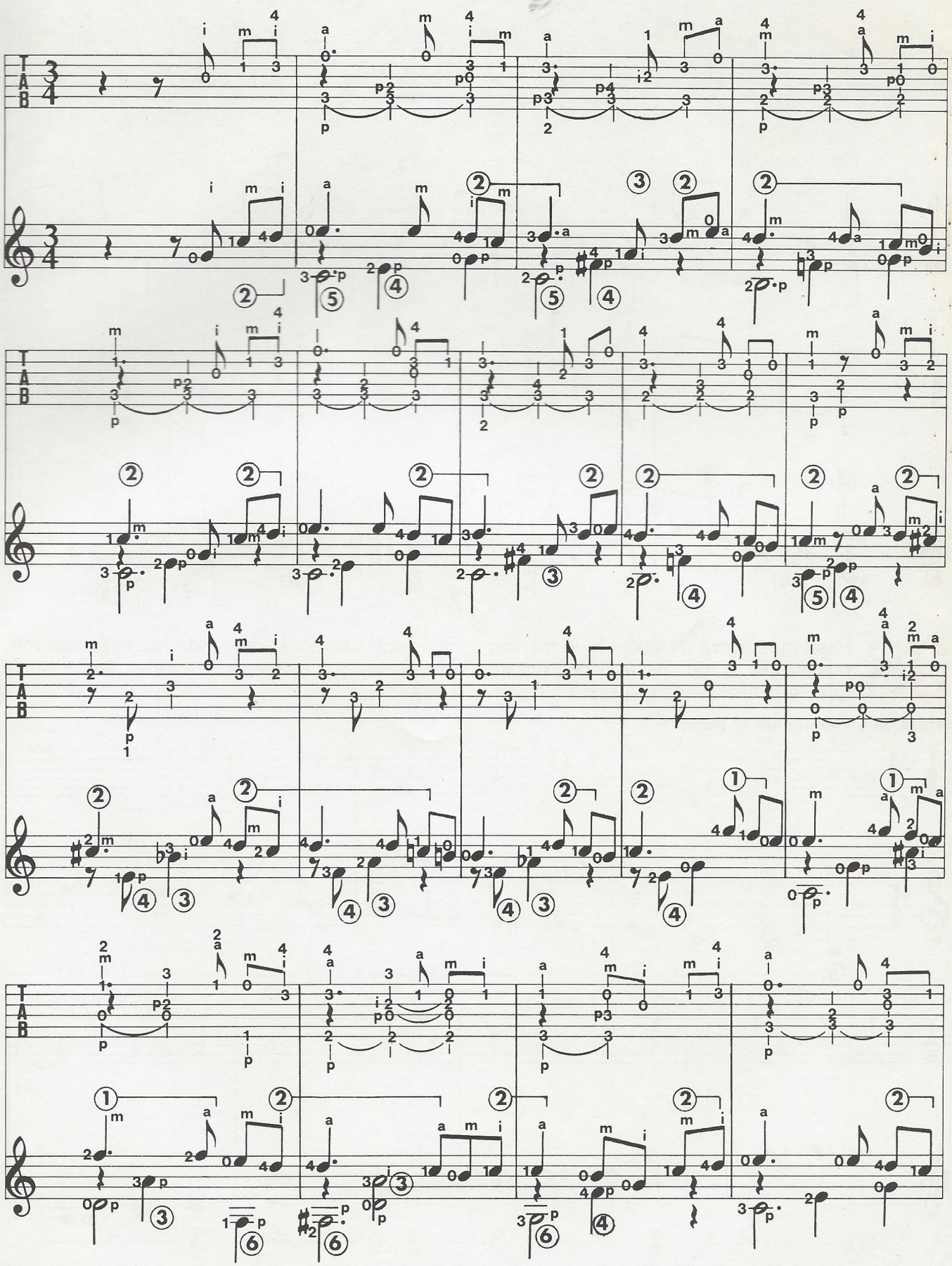
37 Primeiramente execute as escalas, não sem antes ler com toda a atenção as páginas anteriores. Depois toque o trecho que se segue muito lentamente, mas respeitando, é claro, o ritmo ternário de valsa. Siga rigorosamente o dedilhado que indiquei para a mão direita. O anular é, de fato, um dedo mais difícil, preguiçoso, e, por isso mesmo, deve ser exercitado até que você consiga dele o mesmo rendimento do médio e do indicador. Observe também, no pentagrama e na tablatura, o emprego do ponto de aumento, que você já conhece.

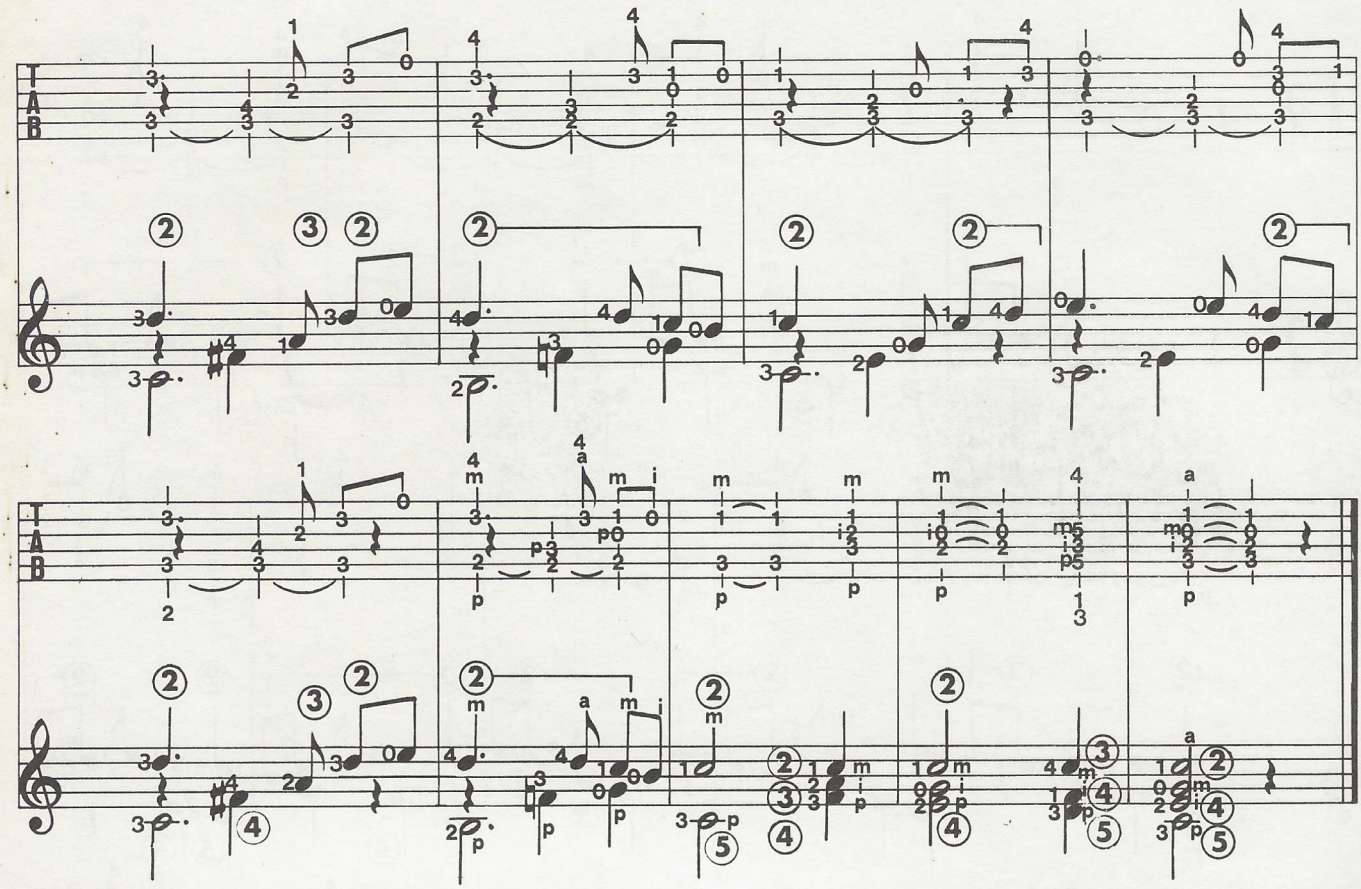
escala de Dó Maior em 1ª posição



outra escala de Dó Maior

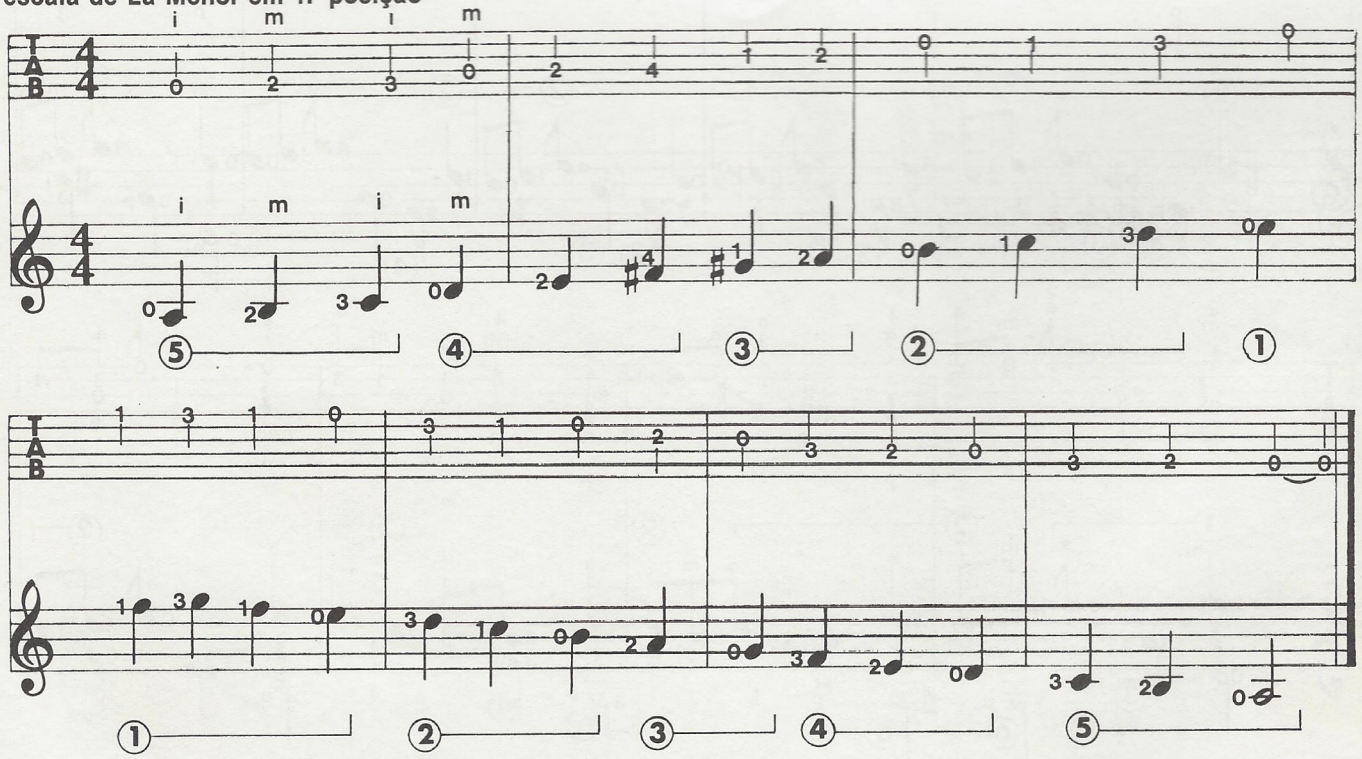




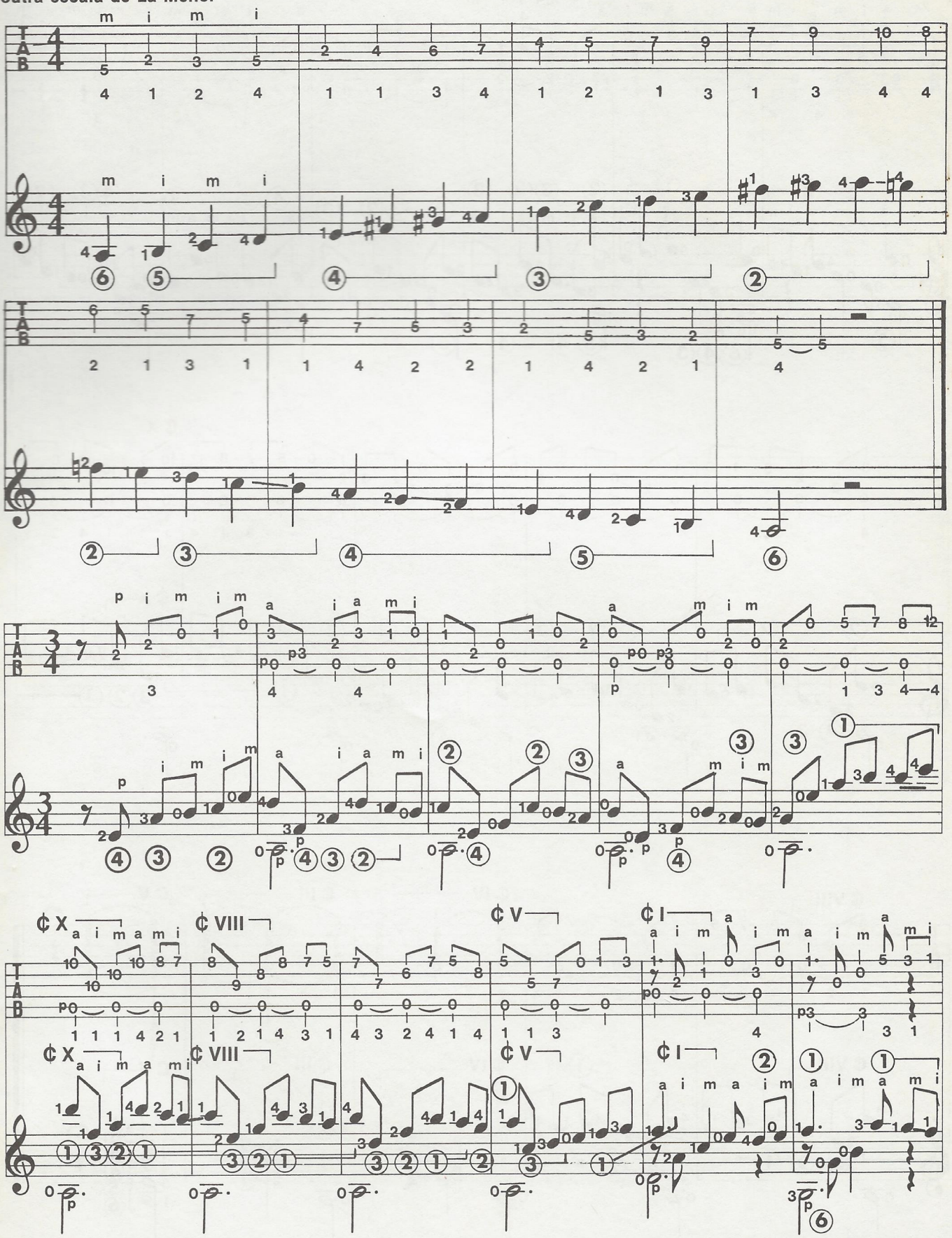


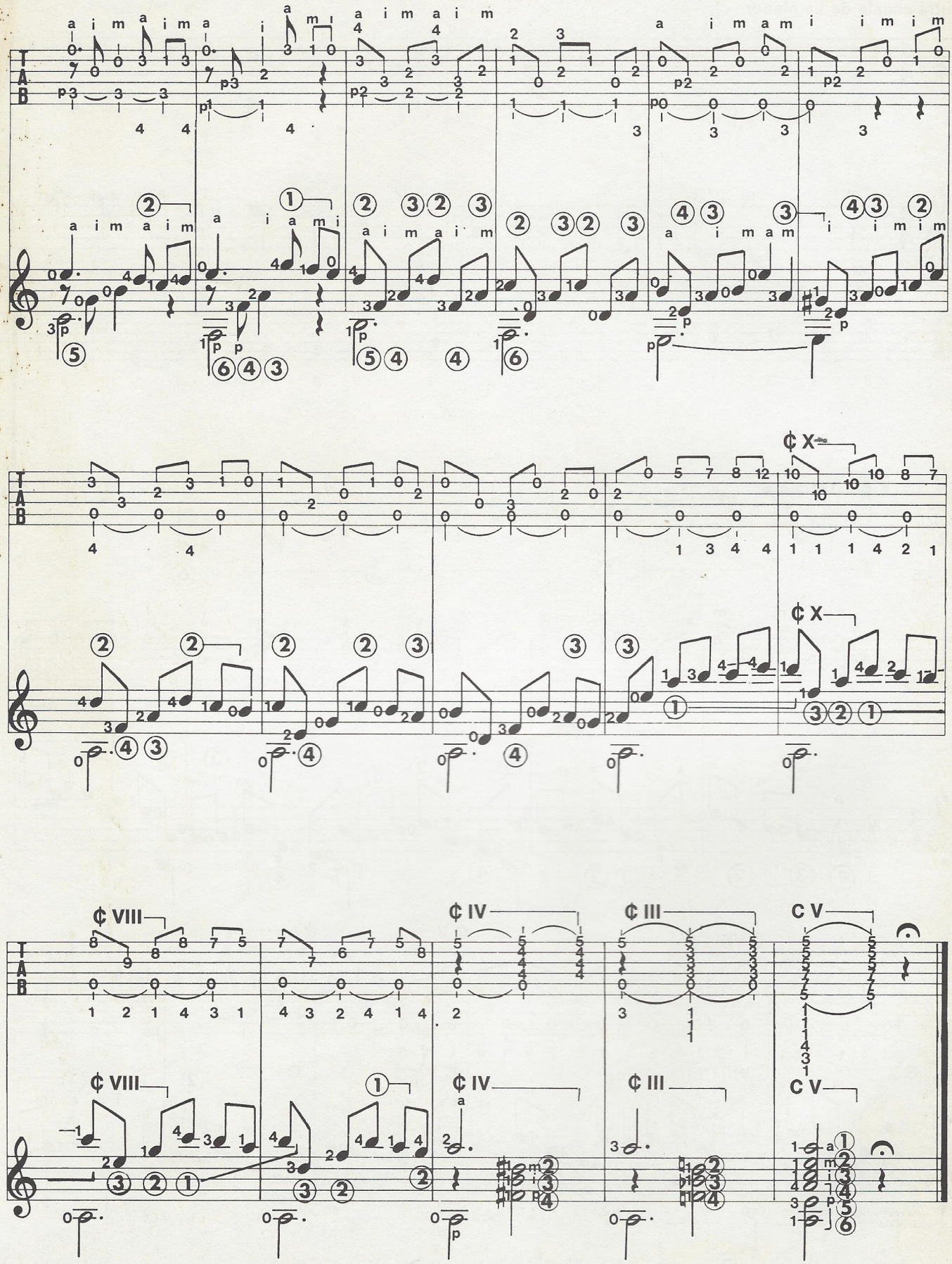
38 Passemos agora à escala de *lá menor*, relativa da de *dó maior*. Você notará que, subindo, ela tem o sexto e o sétimo graus alterados; descendo, eles são naturais. No trecho que se segue às escalas, tenha muita paciência.

escala de Lá Menor em 1ª posição

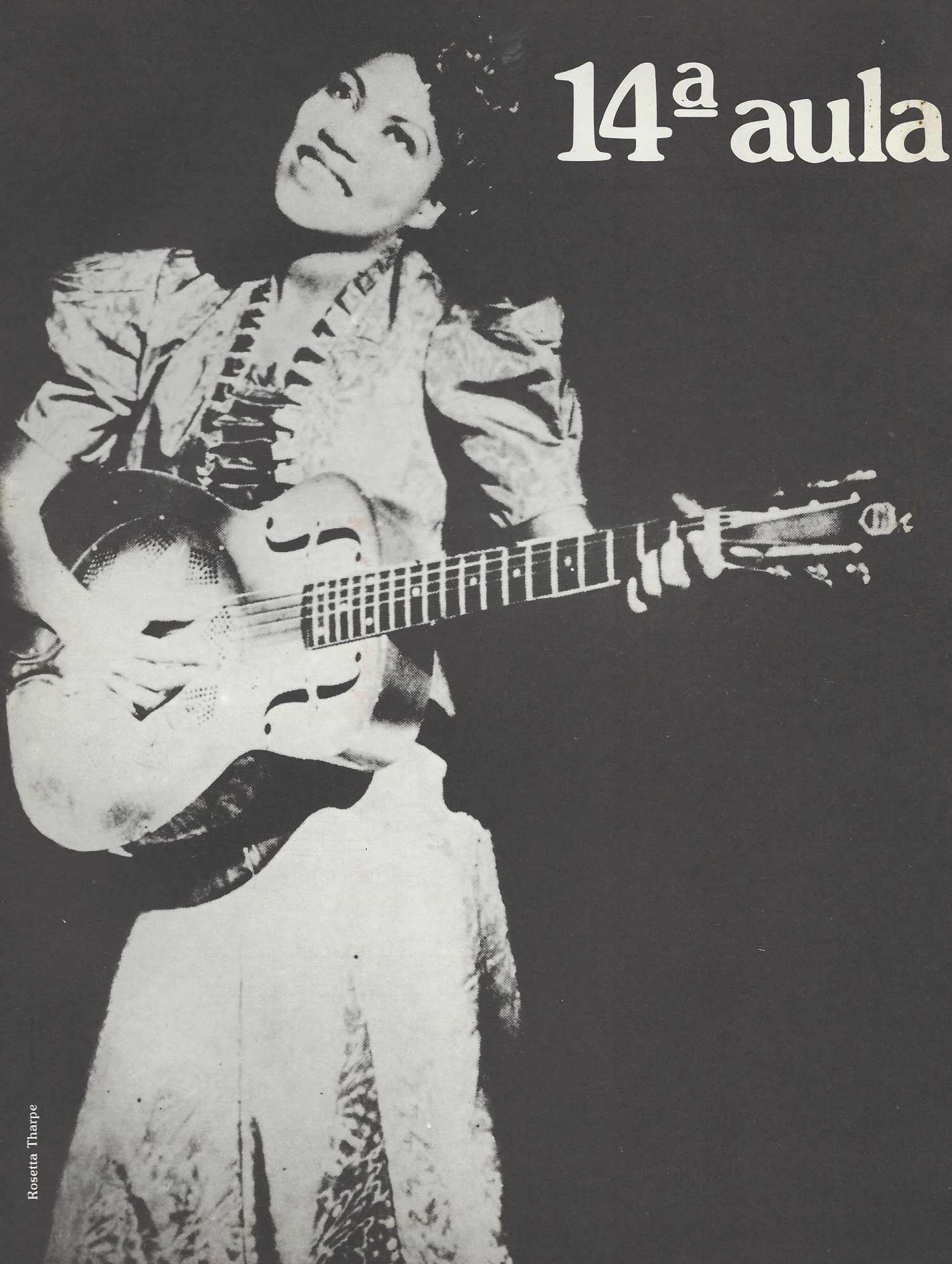


outra escala de Lá Menor




¢ X
¢ X
¢ VIII
¢ IV
¢ III
C V
¢ VIII
¢ IV
¢ III
C V

14ª aula

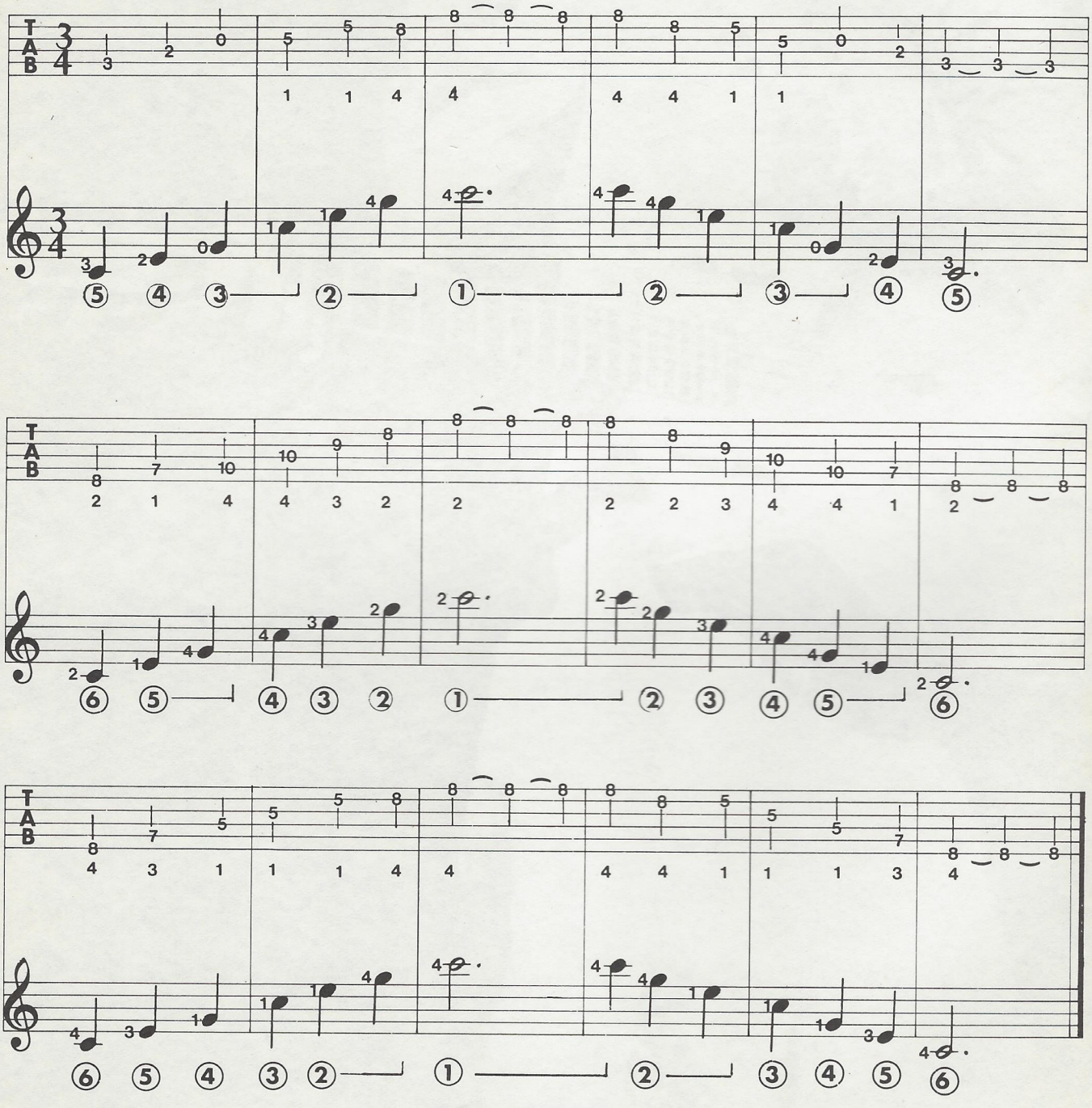


Rosetta Tharpe

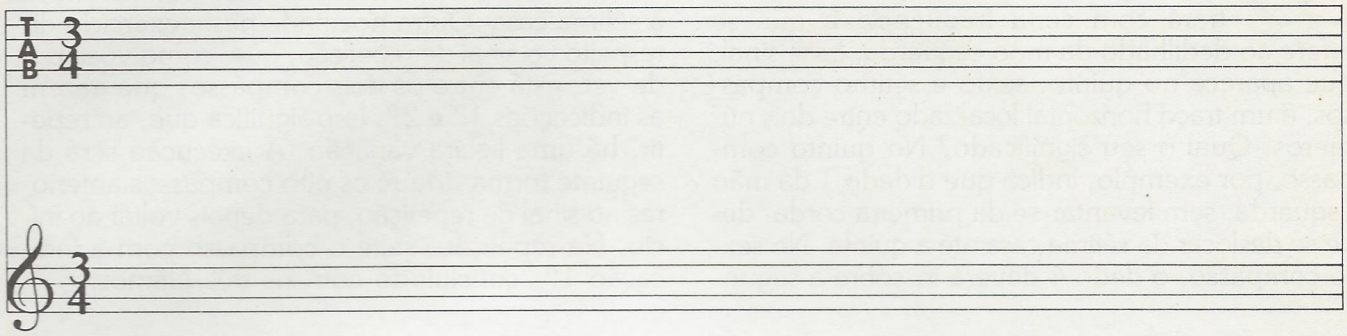
exercícios

Franco Cerri

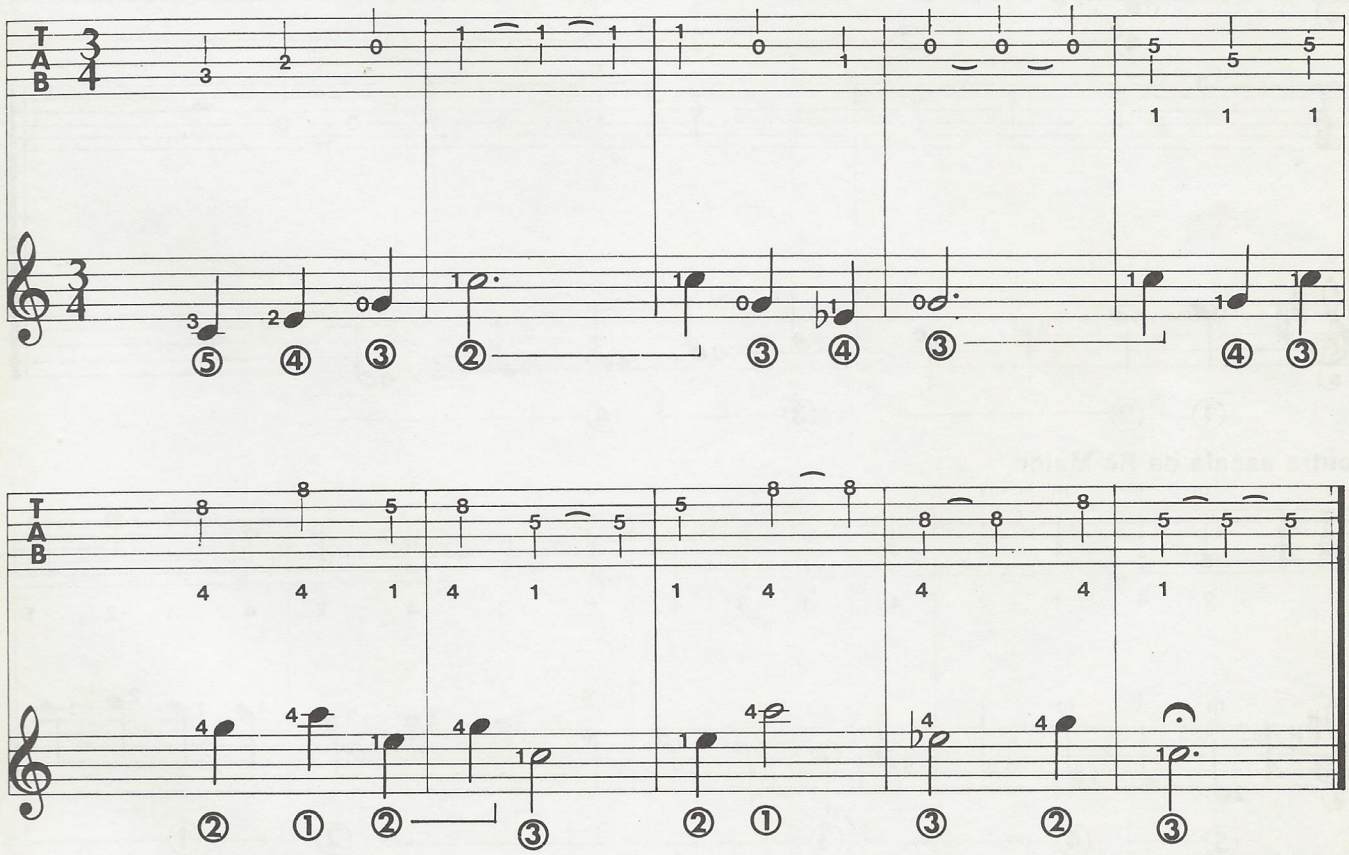
40 Apresento, agora, o acorde de dó maior. No cassete, já foi explicado que ele é formado pelas notas *dó, mi, sol.* No exercício, esse acorde é arpejado, isto é, toca-se uma nota após a outra, e não simultaneamente. Além disso, proponho para ele três posições diferentes. Será outro passo à frente no conhecimento da escala do instrumento.



41 Não se assuste: pentagrama e tablatura em branco são um convite para que você escreva este exercício. Conforme está explicado no cassete, trata-se de transformar em *menor* o acorde de *dó maior* presente no exercício nº 40. Para tanto, basta abaixar o *mi* em um semitom, colocando um bemol à sua frente. Na escala da guitarra essa nota é obtida pressionando-se a corda na casa anterior. As demais notas permanecem inalteradas.



42 Vamos fundir agora os dois acordes que aprendemos nesta aula: *dó maior* e *dó menor*. O *mi* — terceira nota, ou mediante — é ora natural, ora bemol. Se for natural — acorde maior —, ele distará dois tons (intervalo de terça maior) da nota fundamental, o *dó*; se for bemol — acorde menor —, distará um tom e meio (terça menor) do *dó*. Desculpe-me se pareço repetitivo, mas trata-se de algo essencial para a compreensão da tonalidade. Aliás, melhor seria você reler o capítulo dedicado a esse tema na "Gramática da Música" da 13ª aula.

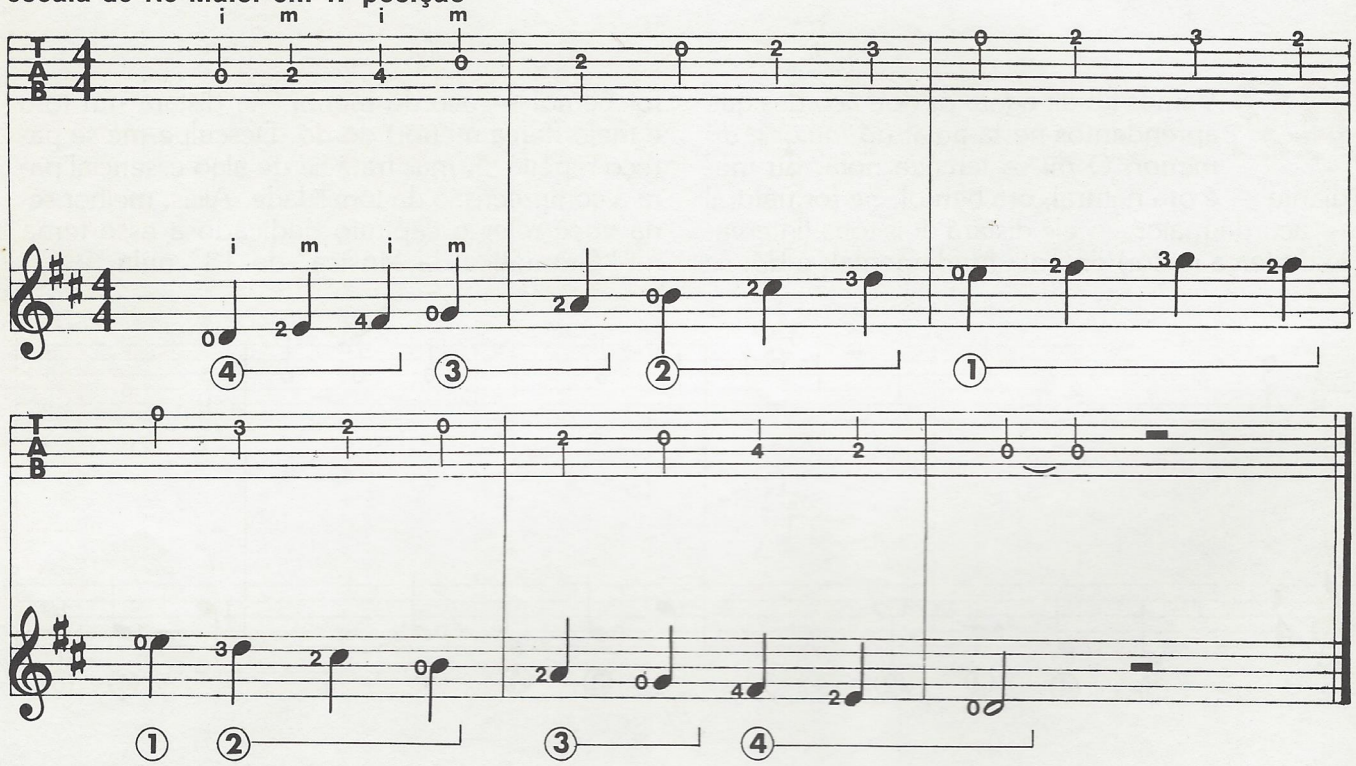


exercícios

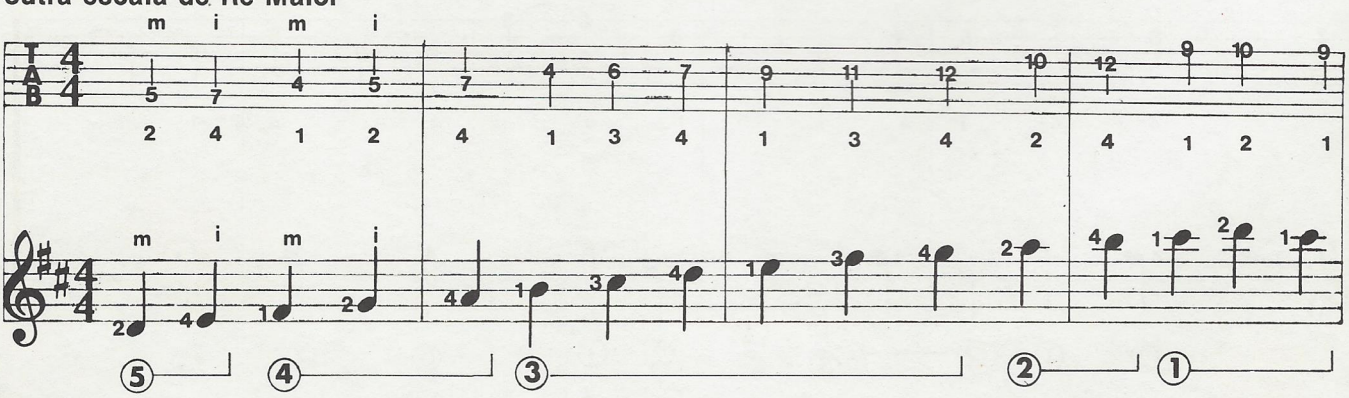
Mario Gangi

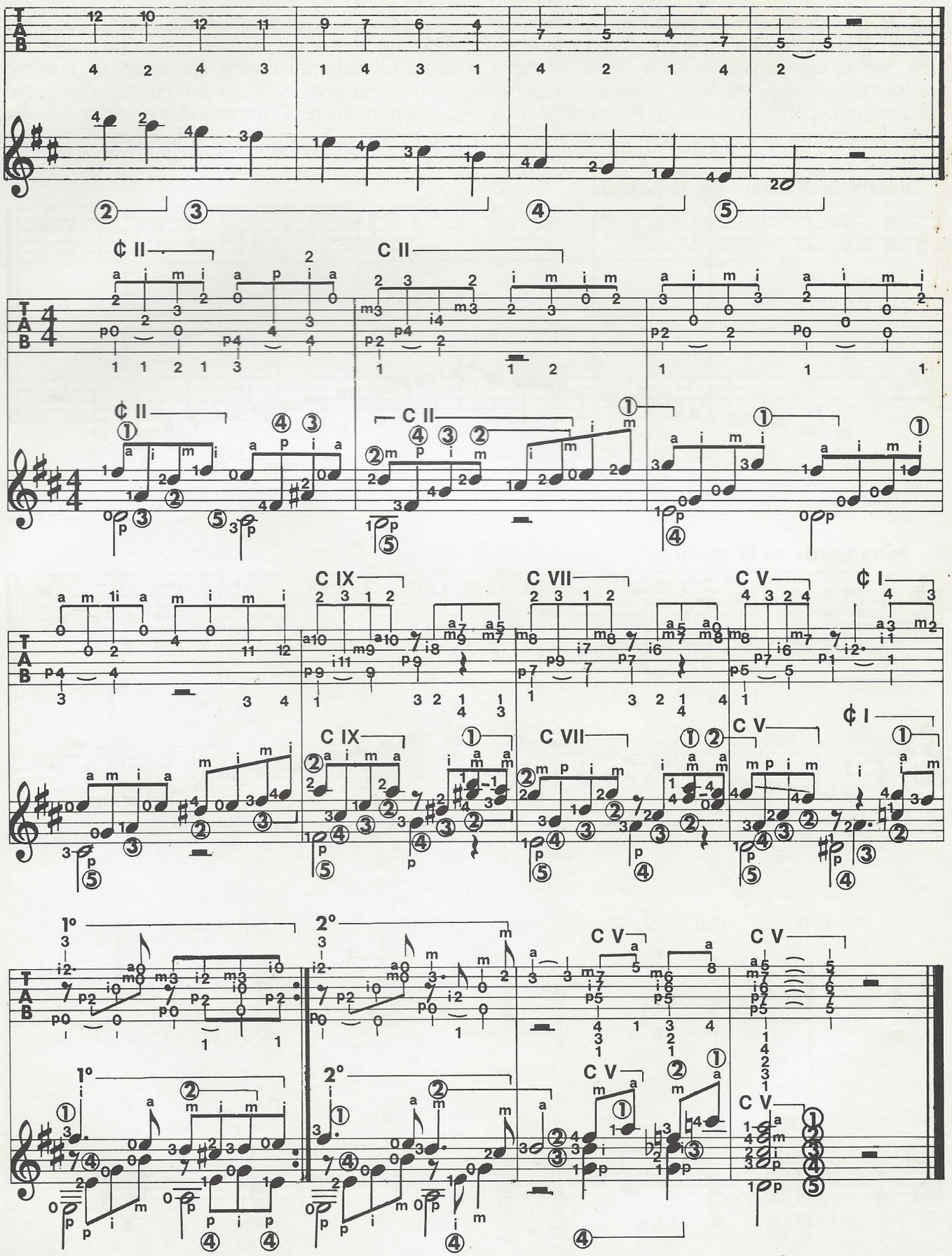
39 No trecho que se segue às escalas, preste atenção a um sinal que você encontrará com certa freqüência e que se refere ao dedilhado da mão esquerda. Esse sinal, que aparece no quinto, sexto e sétimo compassos, é um traço horizontal localizado entre dois números. Qual o seu significado? No quinto compasso, por exemplo, indica que o dedo 1 da mão esquerda, sem levantar-se da primeira corda, deve se deslocar da sétima casa até a quinta. No sexto compasso, o dedo 4 deverá ir, sobre a segunda corda, da sétima à oitava casa. E no sétimo, o dedo 4 deslizará, pela segunda corda, da oitava à sétima casa. Outra novidade neste exercício diz respeito ao sinal de repetição, que, como você pode ver, está entre os dois compassos que trazem as indicações 1º e 2º. Isso significa que, ao repetir, há uma ligeira variação. A execução será da seguinte forma: toque os oito compassos anteriores ao sinal de repetição, para depois voltar ao início. Na repetição, salte o compasso com a indicação 1º, concluindo com os três últimos.

escala de Ré Maior em 1ª posição



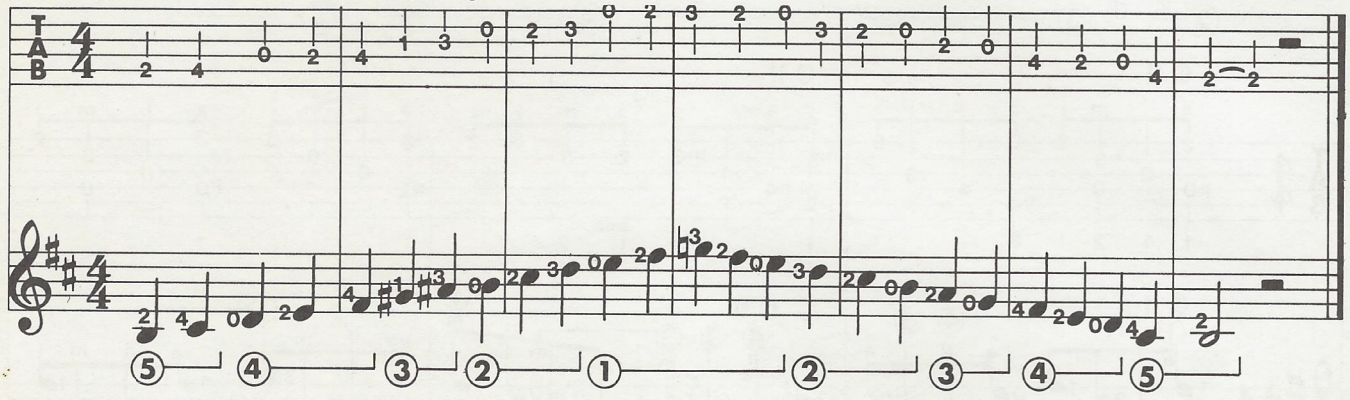
outra escala de Ré Maior



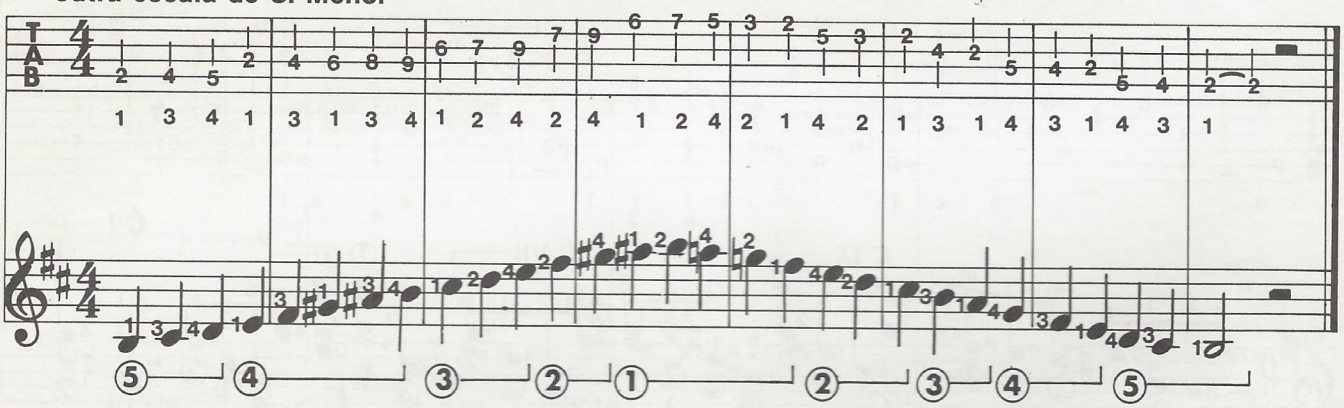


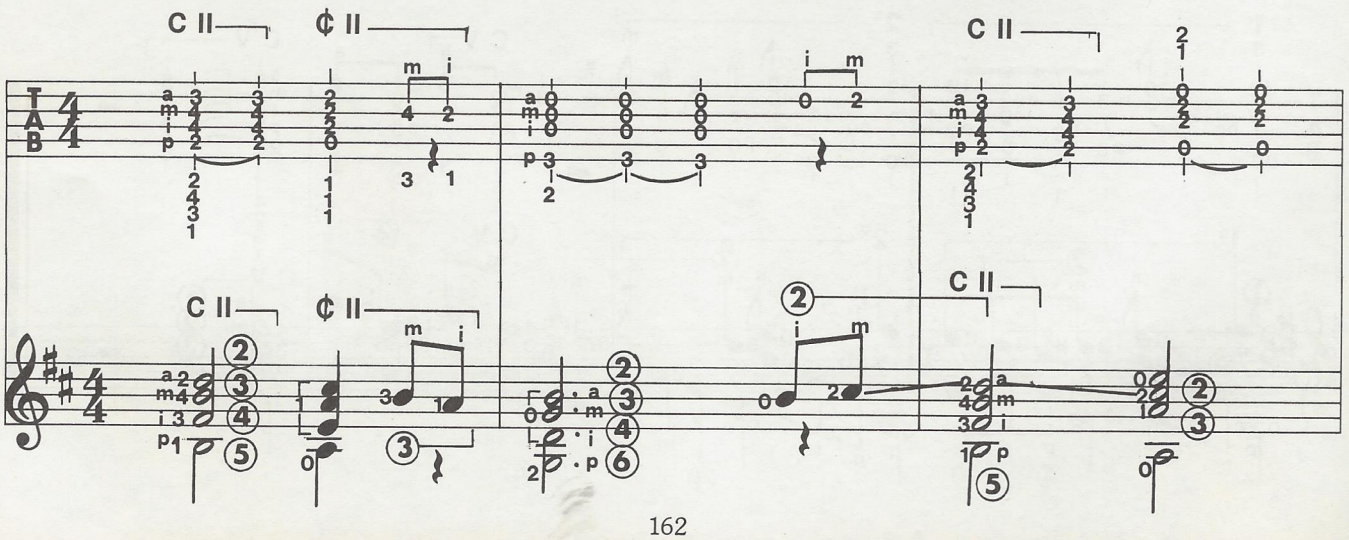
40 Depois de tocar lentamente e com precisão as escalas de si menor — um tanto complicadas devido à rara utilização de cordas soltas — quero que você analise comigo a segunda parte do exercício. No início há uma série de acordes, para os quais recomendo a absoluta simultaneidade dos sons; e, do nono compasso em diante, as mesmas notas que compõem os acordes são novamente apresentadas, mas em forma de arpejo. Verifique por conta própria essa correspondência. Compreender a construção de uma música é sempre útil e fascinante.

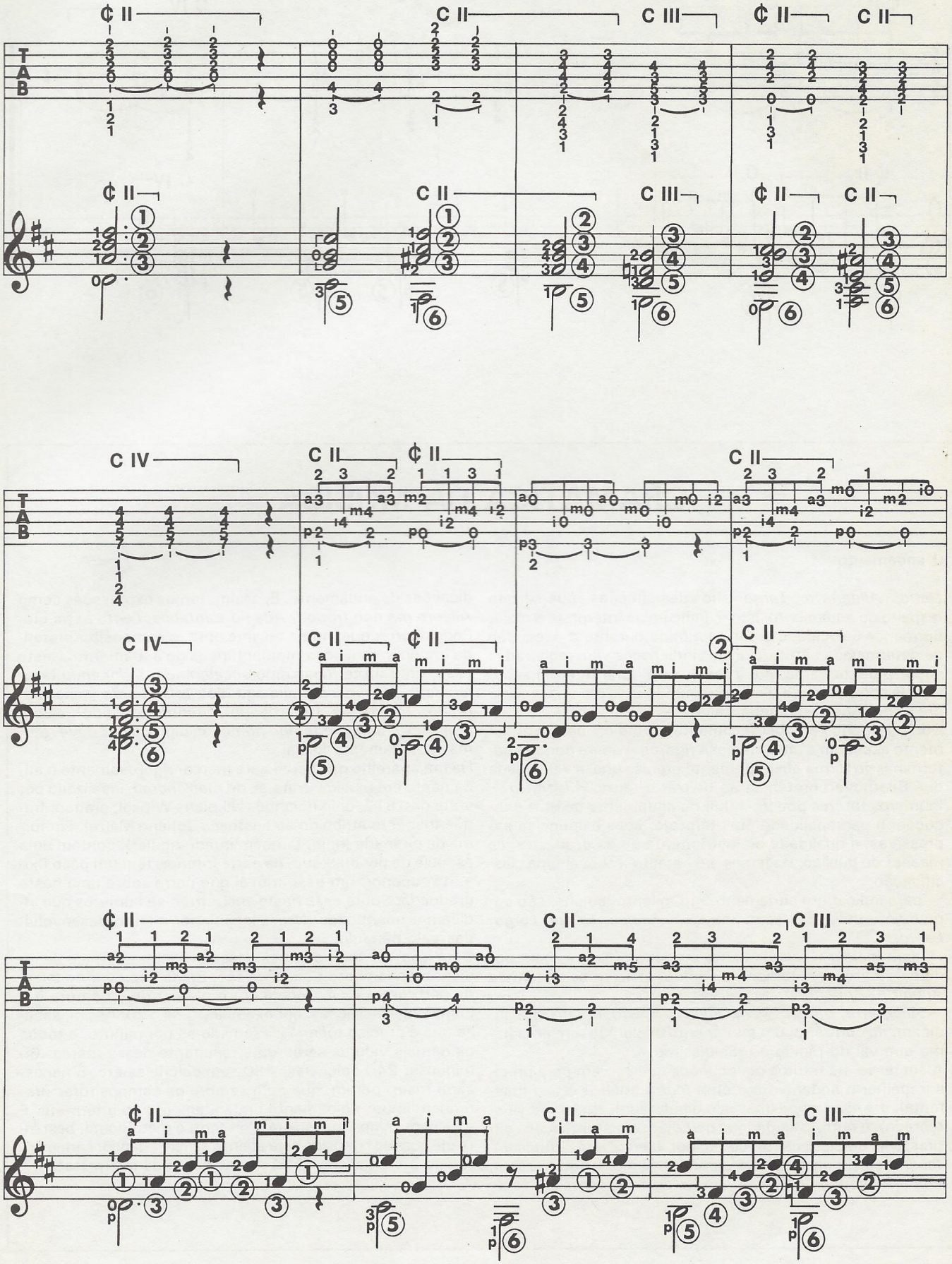
escala de Si Menor em 1.ª posição

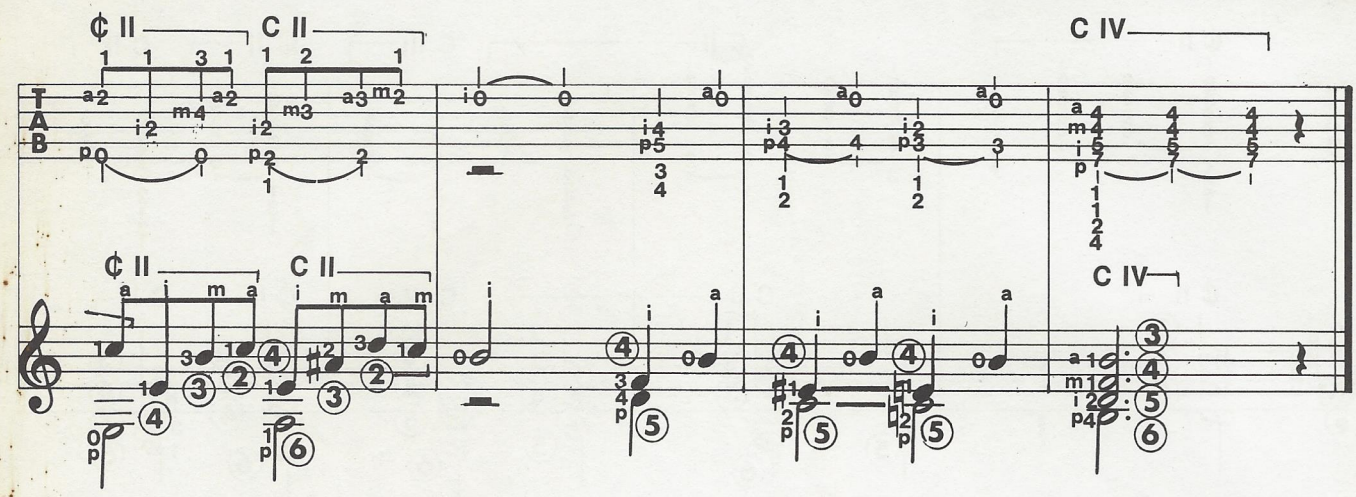


outra escala de Si Menor






¢ II
C II
C III
C IV
T
A
B



GRAMÁTICA DA MÚSICA

O andamento

Lento, Allegretto, Largo são designações que dizem respeito ao *andamento*, isto é, indicam ao intérprete a maior ou menor velocidade a ser imprimida durante a execução de determinada partitura. Essas indicações vêm registradas sobre o pentagrama; e é interessante notar que, há séculos, os compositores de todo o mundo utilizam quase sempre expressões em língua italiana.

Como se pode perceber facilmente, as indicações de andamento escapam a uma medição rigorosa: quem poderia determinar de forma absolutamente precisa qual a velocidade que Beethoven pretendia ao utilizar o termo *Allegretto*?

Inúmeros fatores podem influir no andamento de uma execução: a personalidade do intérprete, suas exigências expressivas, a qualidade do instrumento ou da orquestra, as reações do público. Podemos, no entanto, esboçar uma classificação:

— para indicar um andamento muito lento, solene, são comumente utilizadas as expressões *Adagio*, *Grave*, *Largo*, *Lento*;

— para indicar um andamento moderado, isto é, nem por demais lento, nem tampouco rápido, utilizam-se os termos *Andante*, *Andantino*, *Moderato*;

— *Allegretto*, *Allegro*, *Vivo*, *Vivace*, *Presto*, *Prestissimo* indicam, ao contrário, um andamento acelerado, em uma gama que vai do rápido ao rapidíssimo.

Além disso, há termos ou locuções que servem para precisar melhor o andamento, como *molto* (muito), *assai* (bastante), *ma non troppo* (mas não demasiado), *sostenuto* (sustentado); e outros, ainda, que caracterizam as intenções expressivas do compositor, como, por exemplo, *brillante*, *cantabile* (realçando o caráter cantável da melodia), *grazioso*, *con brio* (com brilho). São, em geral, acrescentados às indicações de andamento. E, assim, temos expressões como *Allegro ma non troppo*, *Adagio cantabile*, *Lento assai* etc. Pode ocorrer que, numa mesma obra, o compositor pretenda imprimir variações momentâneas de andamento. Neste caso, utilizará termos como *accelerando*, *stringendo* (acelerando), *più mosso* (mais agitado), *rallentando* (desacelerando), *ritardando* (retardando), *ritenuto* (contido); as expressões *a tempo* e *tempo primo* indicam que se deve retomar o andamento inicial.

Há um aparelho que serve para marcar rigorosamente o andamento em música: trata-se do *metrônomo*, idealizado por volta de 1812, pelo holandês Nikolans Winkel, embora freqüentemente atribuído ao austríaco Johann Mälzel. Em forma de pirâmide (hoje, também quadrangular), contém uma espécie de pêndulo que, na parte inferior, tem um peso fixo e, na superior, um peso móvel que corre sobre uma haste graduada. Sobre essa haste encontram-se números que indicam a quantidade de oscilações por minuto desenvolvidas pelo pêndulo.

Com isso, os compositores passaram a ter um meio de indicar o andamento com precisão. Basta escrever no início da partitura a equivalência entre o valor de uma nota e o número de oscilações: por exemplo, ♩ = 120. Assim, sabe-se que é preciso tocar 120 semínimas por minuto, e todos os demais valores serão uma resultante dessa marca: 60 mínimas, 240 colcheias, 480 semicolcheias etc. É necessário frisar, porém, que nem sempre os compositores pretendem impor rigidamente um andamento ao intérprete. E este nem sempre o respeita. Portanto, o metrônomo, bastante útil quando o músico está apenas se exercitando, certamente não é tão indispensável no momento da interpretação.

15ª aula

Uma cantora de spirituals

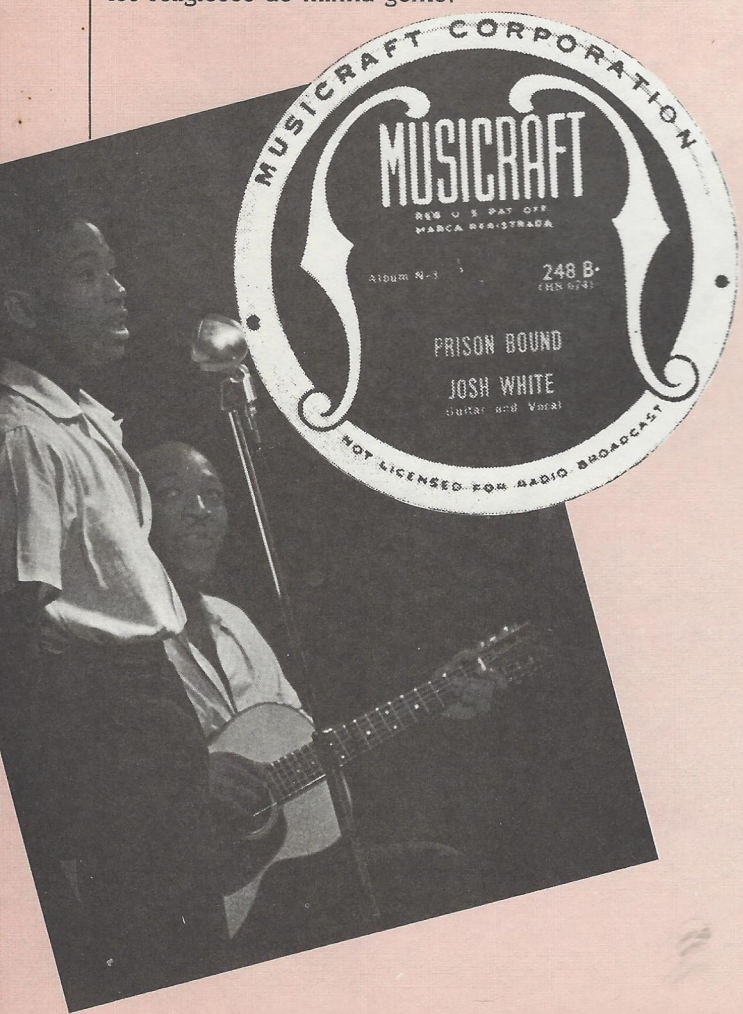
Josh White e o spiritual

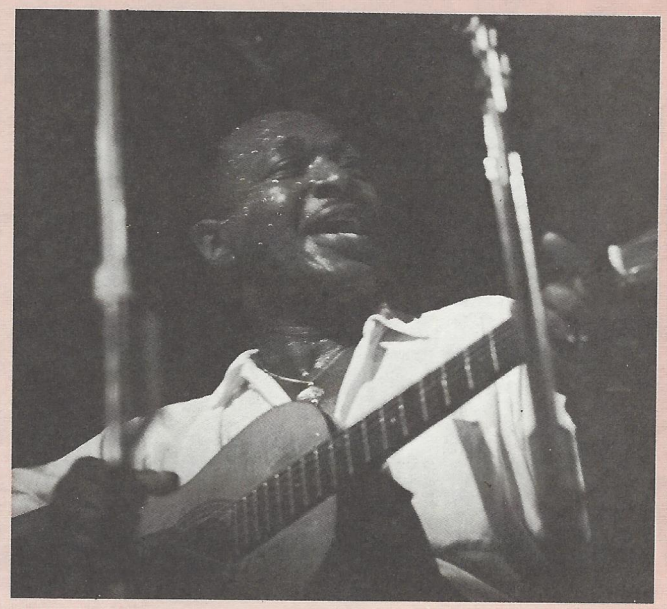
Cantor e violonista, Joshua "Josh" White tinha uma voz que revelava a um só tempo tensão, delicadeza e uma sensibilidade única. Era também marcada por extrema elegância e por um curioso e recorrente glissando. O mesmo, aliás, que aparecia com freqüência em seu estilo violonístico e que o tornava peculiar e imediatamente reconhecível. White foi um dos maiores intérpretes de música folclórica, *blues* e *spirituals*. Nascido em Greenville, no Dakota do Sul, a 11 de fevereiro de 1908, morreu de colapso cardíaco em 5 de setembro de 1969, tendo passado os últimos três anos de sua vida na mais absoluta reclusão, devido às lesões sofridas num grave acidente automobilístico.

Nos anos 50, Josh White foi aplaudidíssimo num concerto em Milão. Acompanhando-se ao violão, como sempre fazia, cantou as músicas mais representativas de seu repertório. Ao final da exibição, consegui entrevistá-lo num dos camarins do Teatro Nuovo. Seguem-se alguns momentos do encontro.

O seu repertório abrange diferentes gêneros. Com qual deles você mais se identifica?

Apesar de o grande público me conhecer sobretudo como intérprete de baladas irlandesas, acho que a parte mais significativa de minha arte, levando-se em consideração que pertenço à raça negra, está ligada ao *blues* e aos cantos religiosos de minha gente.





Existe uma tradição interpretativa relacionada aos spirituals?

Pelo que sei, não. Os primeiros intérpretes famosos de *spirituals* foram os Fisk Jubilee Singers. Deve-se a eles a difusão desse maravilhoso patrimônio musical. Mas esses cantores se guiavam estritamente por padrões clássicos de expressão. Não estavam, portanto, muito à vontade com esse tipo de música que interpretavam, uma música de raízes populares. A matriz do *spiritual* está nos campos de algodão e nos sofrimentos dos escravos negros do Sul. Minha aproximação com o *spiritual* reporta-se a esse *background* específico, e não a uma verdadeira tradição interpretativa. Assim também o fizeram Mahalia Jackson, Clara Ward, o Golden Gate Quartet e muitos outros intérpretes consagrados do gênero.

Mas os spirituals são cantos religiosos...

São cantos de esperança. Esperança de liberdade, do fim da escravidão. Deixamos de lado o aspecto religioso. Embora se deva ressaltar que os responsáveis pela permanência efetiva desses cantos foram os pastores protestantes. Mas o húmus é negro. Negro como minha pele e a de minha raça. Negro como o *jazz*, que alguns dizem derivar das mazurcas e das marchas militares dos brancos. Balelas!

E o blues?

Também é algo inteiramente negro. Nasceu com os negros e foi desenvolvido pela raça negra. Nunca sofreu contaminações de espécie alguma, pelo menos no início. Mas não existe relação entre o *spiritual* e o *blues*. Trata-se de dois gêneros musicais bem distintos. Têm em comum a dor de uma raça levada a ferros para uma terra estranha e longínqua, arrancada de seu próprio país e de suas tradições. O *blues* é mais agressivo em sua ingenuidade. O *spiritual* é, talvez, mais resignado.

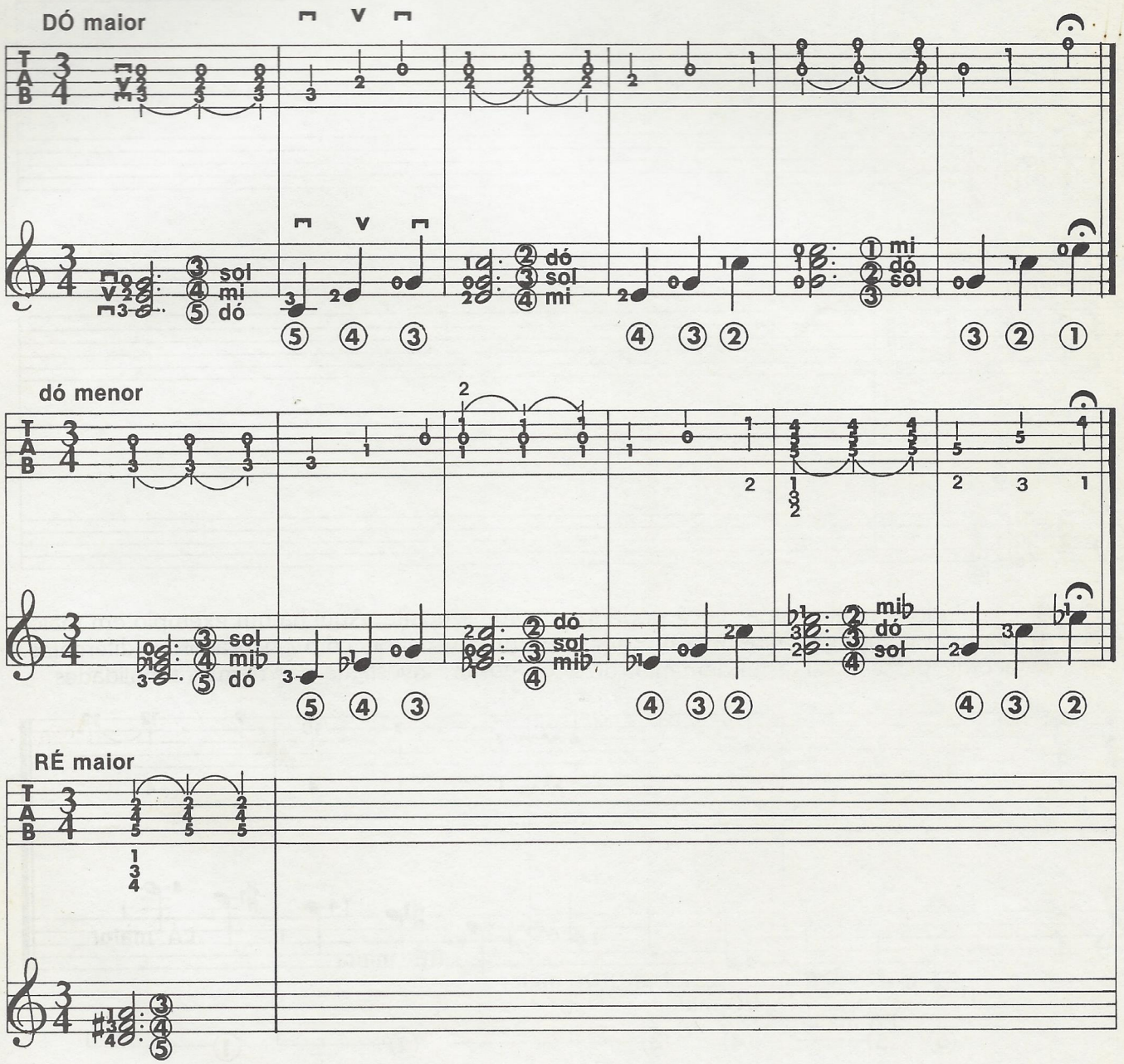
Bruno Schiozzi

Acima, Josh White (foto de Charles Stewart, Nova York); à esquerda, o cantor e seu filho durante um show (foto de Robert Parent, Nova York); selo de um disco de Josh White (Jazz Museum, Nova York).

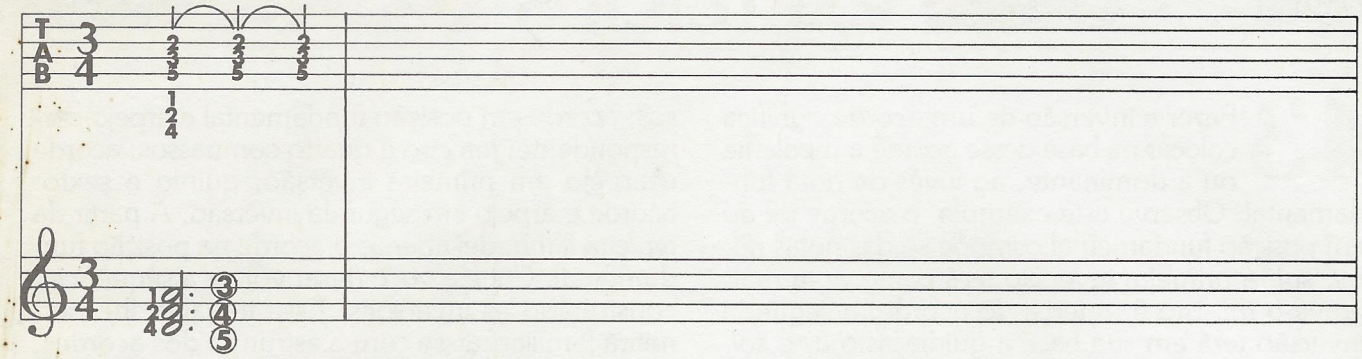
exercícios

Franco Cerri

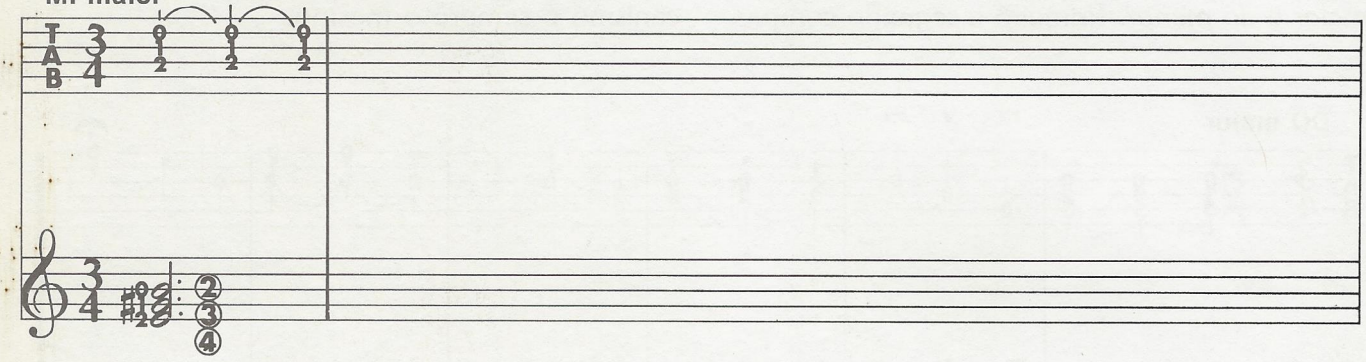
43 Fazer a inversão de um acorde significa colocar na base desse acorde a mediante ou a dominante, ao invés da nota fundamental. Observe este exemplo: o acorde de *dó* em posição fundamental compõe-se das notas *dó, mi, sol;* a primeira inversão terá como nota mais grave o *mi,* isto é, a terça do acorde; a segunda inversão terá em sua base a quinta, isto é, o *sol.* Essa é a regra. Eu a apliquei aos acordes de *dó maior* e *dó menor.* Primeiro e segundo compassos: acorde em posição fundamental e arpejo correspondente; terceiro e quarto compassos: acorde e arpejo em primeira inversão; quinto e sexto: acorde e arpejo em segunda inversão. A partir da terceira linha, dei apenas o acorde na posição fundamental. Cabe a você desenvolver a seqüência, construindo as inversões. Esse trabalho lhe permitirá familiarizar-se com a estrutura dos acordes. E, se quiser, poderá continuar além do *mi.* O mecanismo é sempre o mesmo.



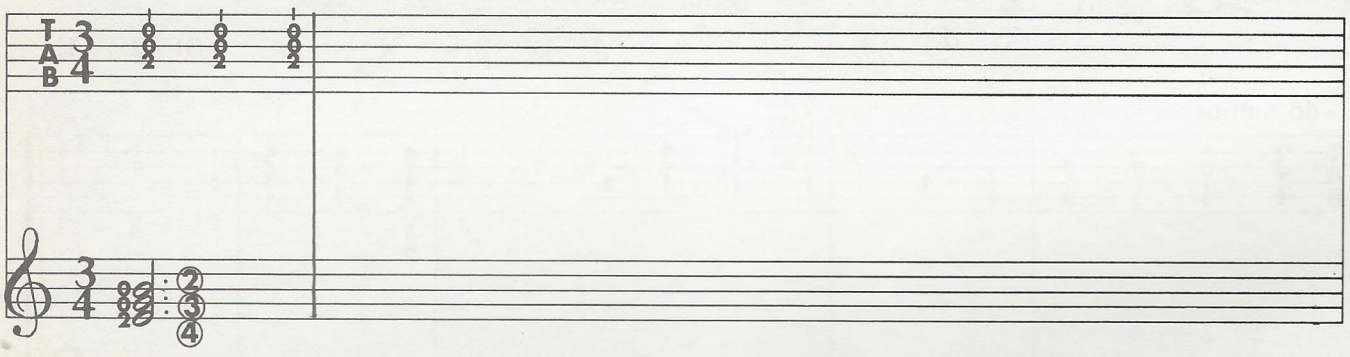
ré menor



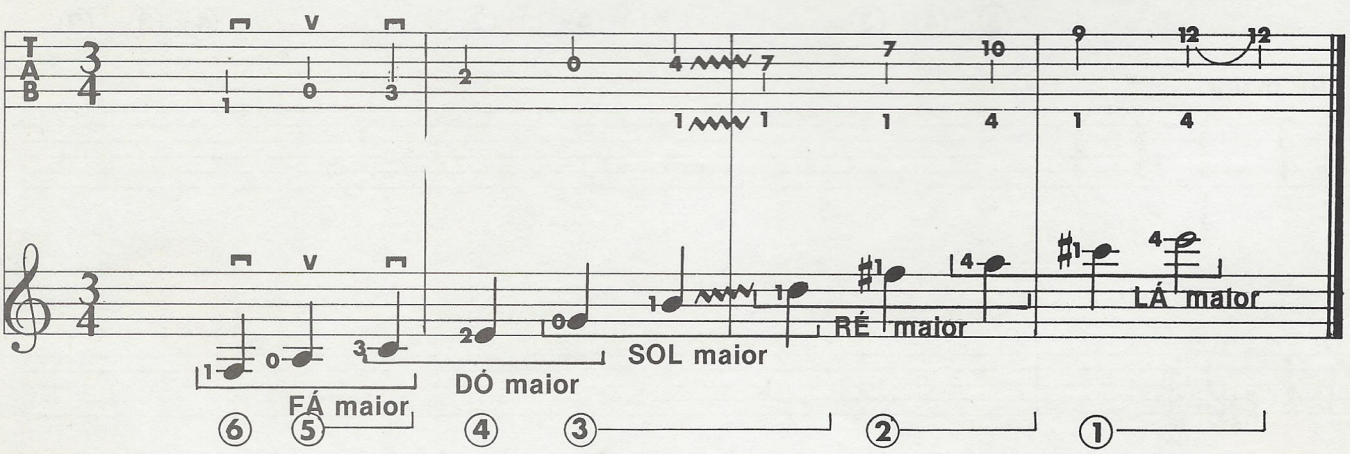
MI maior

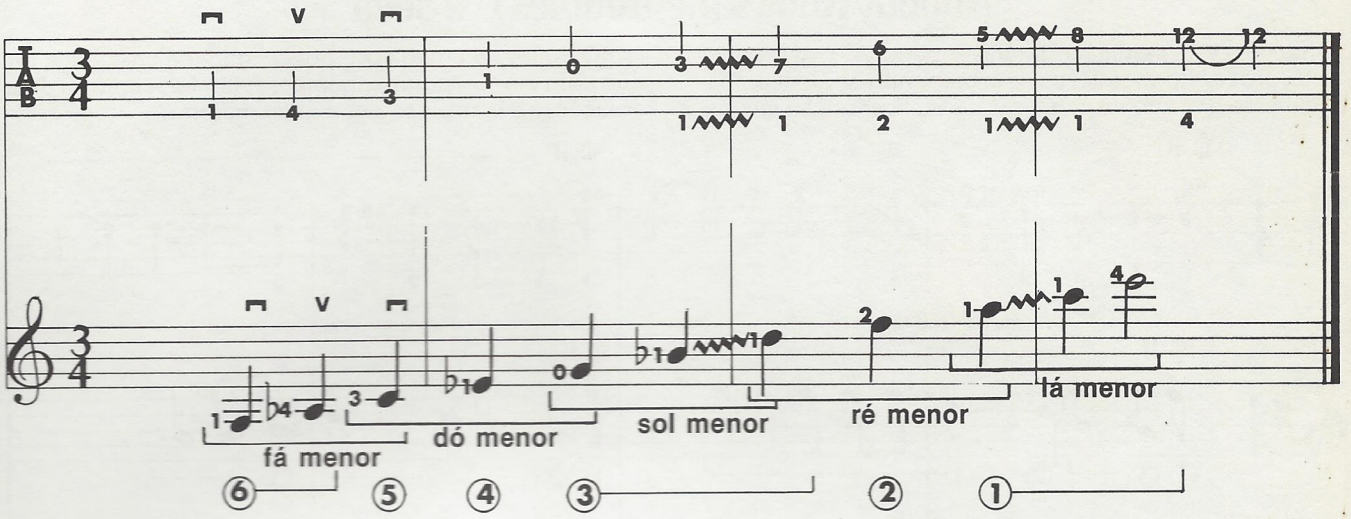


mi menor

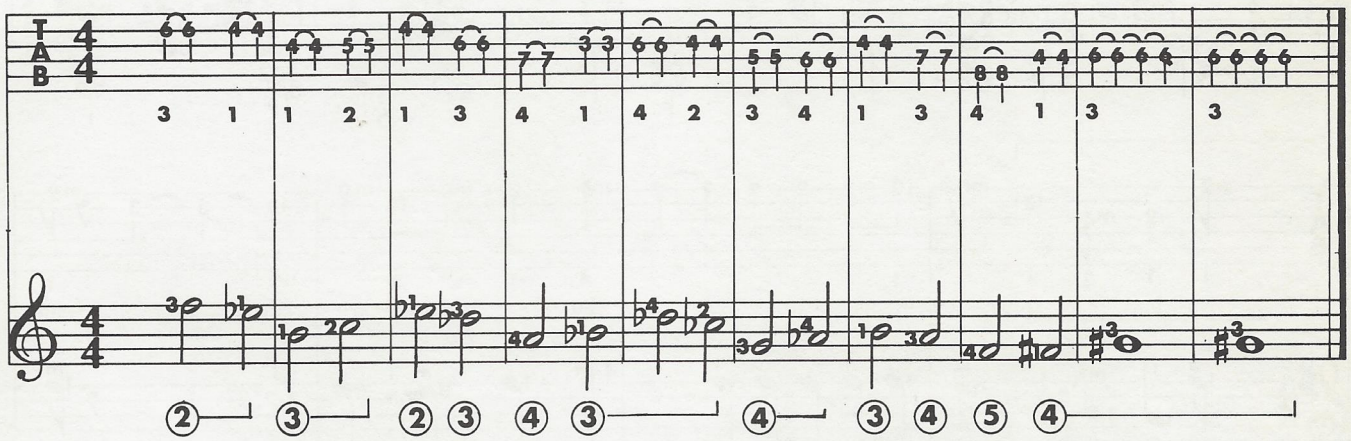


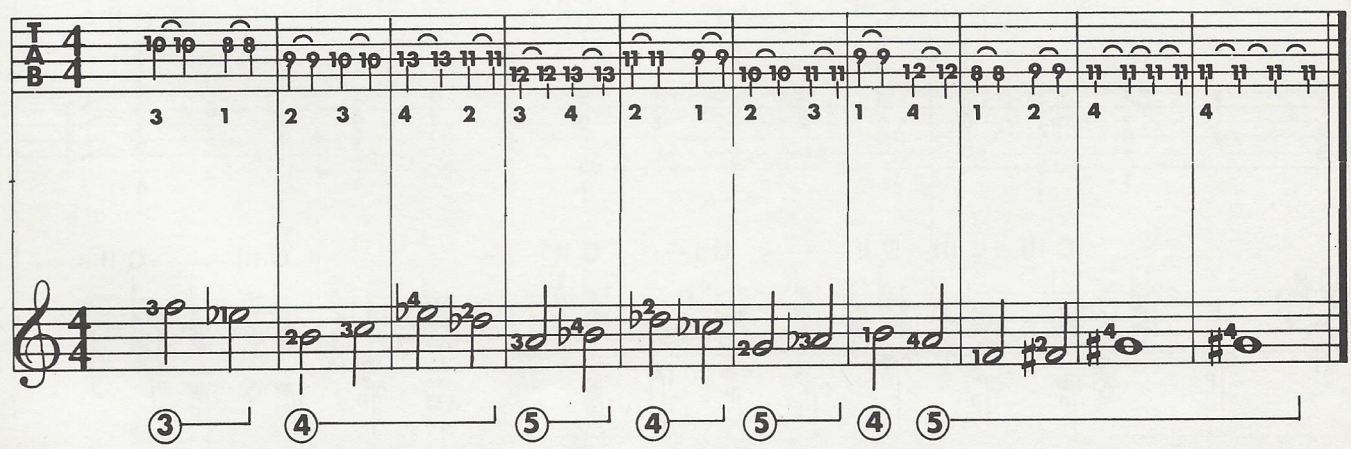
44 Seguindo o pentagrama, você poderá observar como a terceira nota de cada acorde passa a ser a fundamental do acorde seguinte. Aqui há um exemplo em maior e um em menor, com cinco acordes diferentes. Se gostar, investigue nas demais tonalidades.





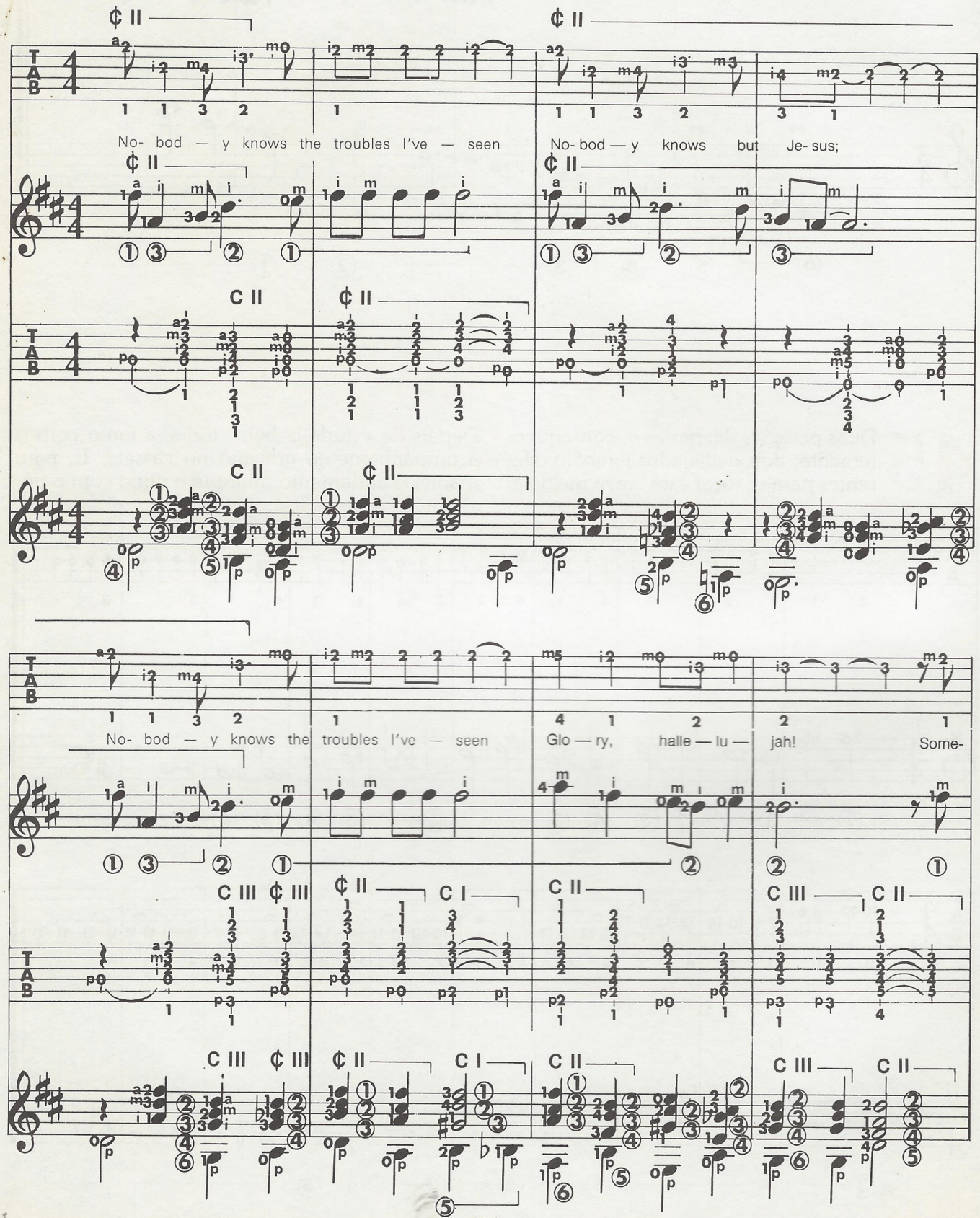
45 Duas posições diferentes e, conseqüentemente, dois dedilhados também diferentes para se tocar esta breve melodia. Depois de estudá-la bem, toque-a junto com o acompanhamento gravado no cassete. E, para manter o andamento, marque o ritmo com o pé.

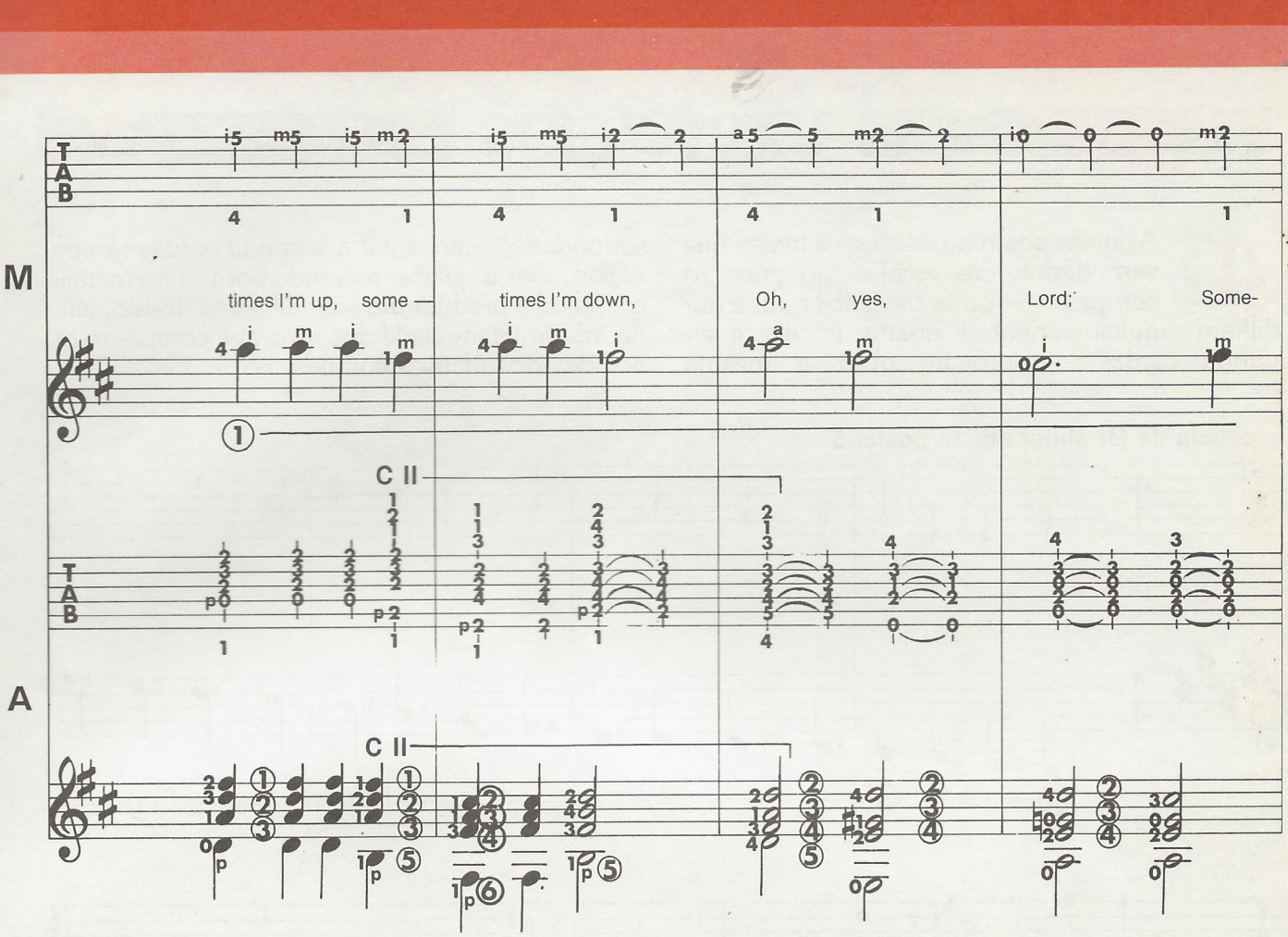


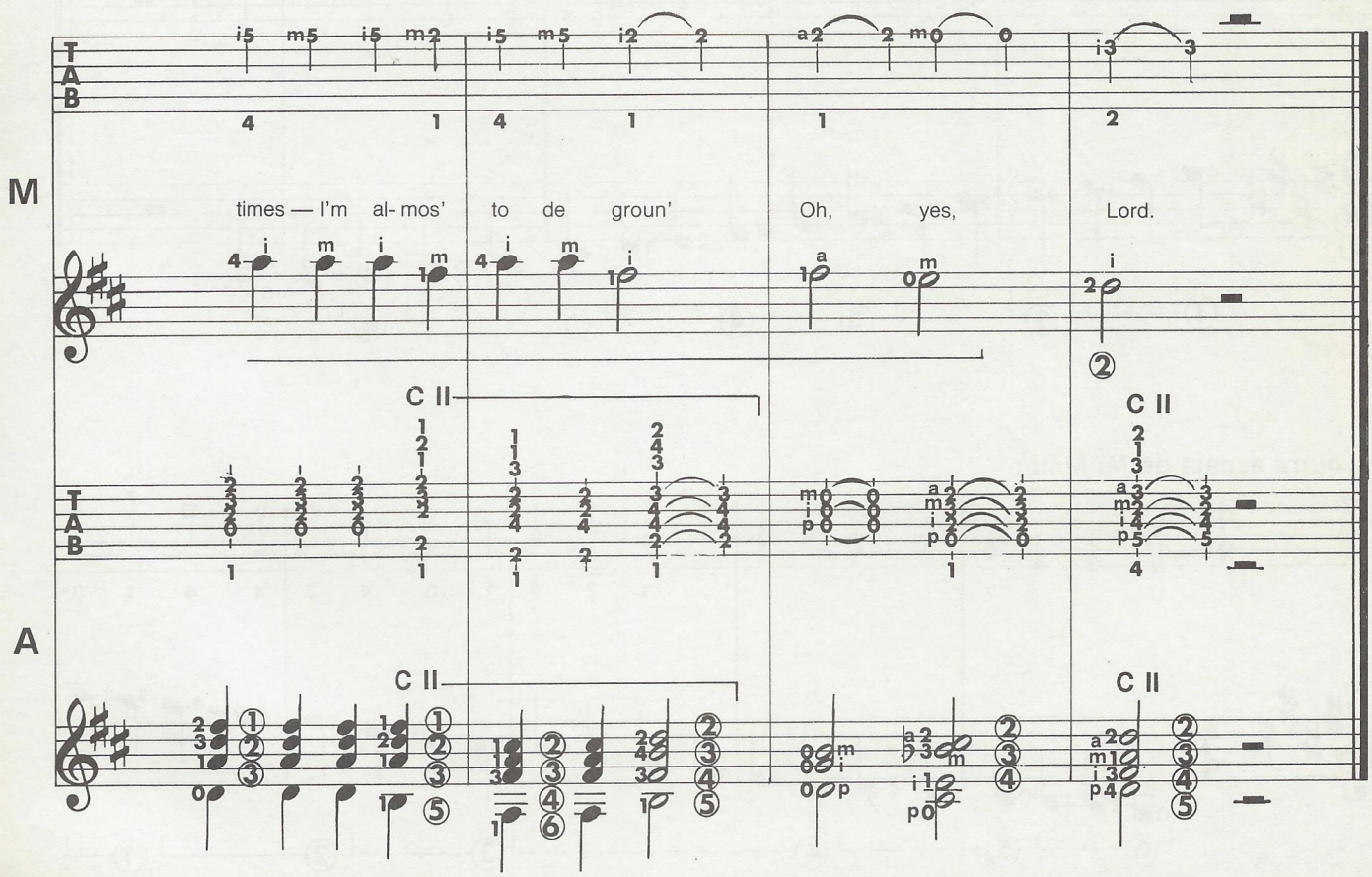


Nobody Knows the Troubles I've Seen

A melodia está escrita nas pautas superiores, com as duas notações habituais. Execute-a sobrepondo-se ao acompanhamento gravado no cassete. Mas se, tiver um amigo que toque violão, ao qual você possa confiar a base, faça um duo com ele. O acompanhamento, também com as duas notações, encontra-se nas pautas inferiores.




M
A
times I'm up, some —
times I'm down,
Oh, yes,
Lord;
Some-
C II

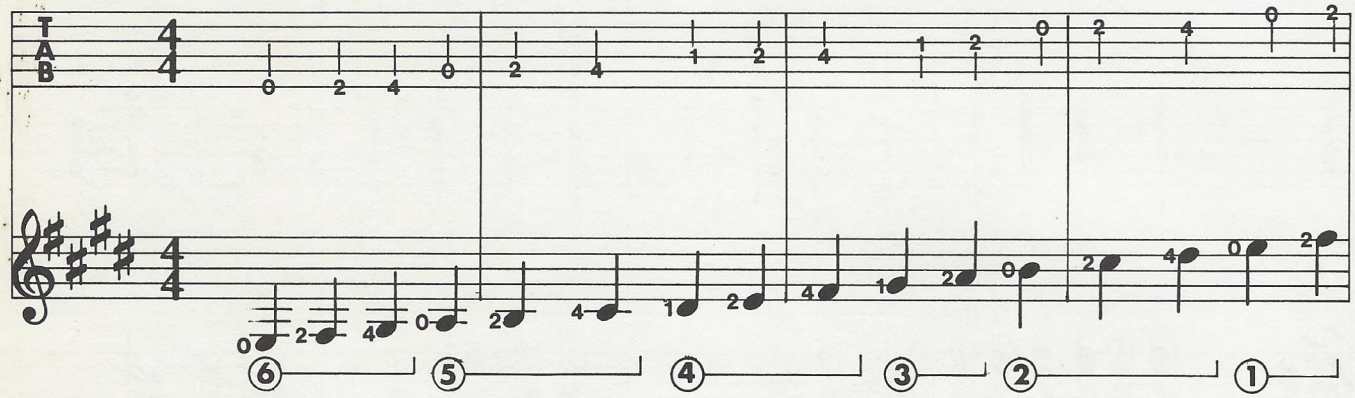

M
A
times — I'm al- mos'
to de groun'
Oh, yes,
Lord.
C II

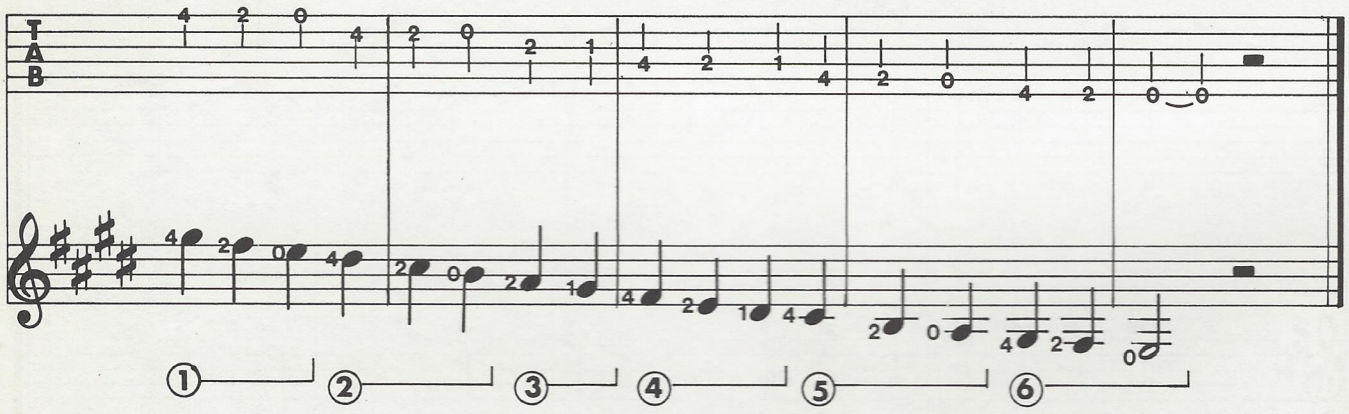
exercícios

Mario Gangi

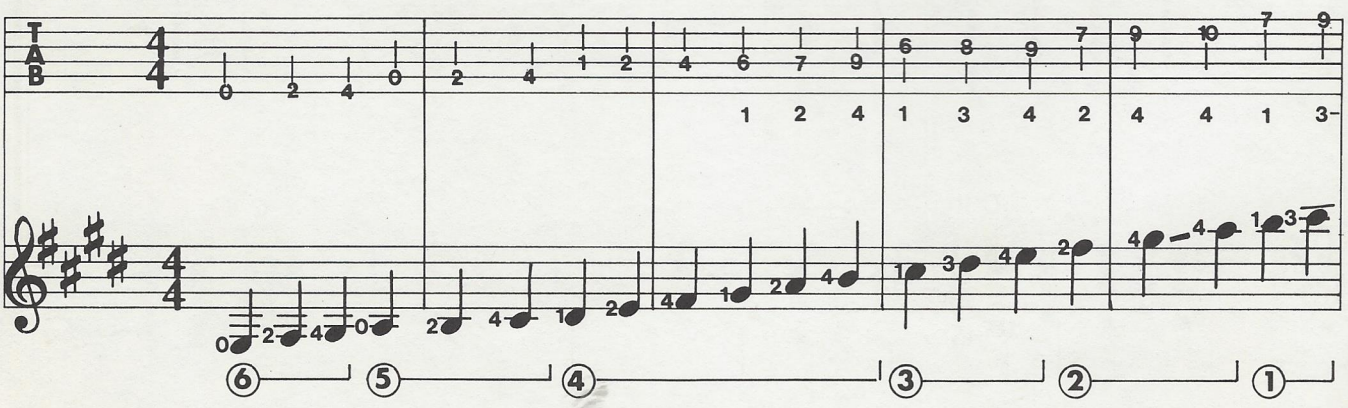
41 Algumas observações sobre o trecho que vem depois das escalas: no primeiro compasso — onde os dedos i, m, a dedilham simultaneamente a quarta, terceira e segunda cordas —, procure obter a mesma sonoridade; a terceira e a segunda cordas são de náilon, mas a quarta, revestida por um fio metálico, tende a produzir um som diferente. Insisto, ainda, na simultaneidade dos sons que compõem os acordes dos últimos compassos.

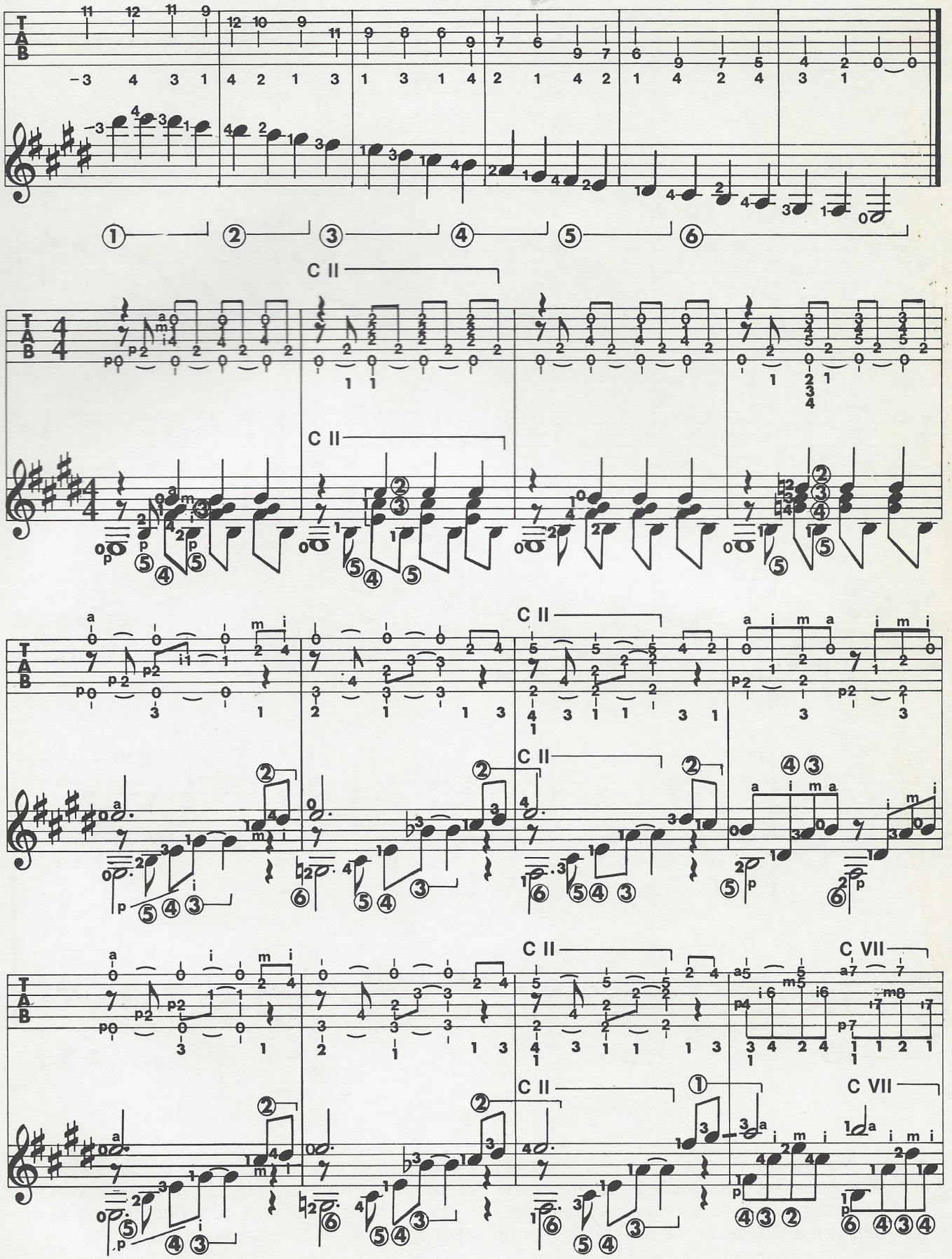
escala de Mi Maior em 1ª posição

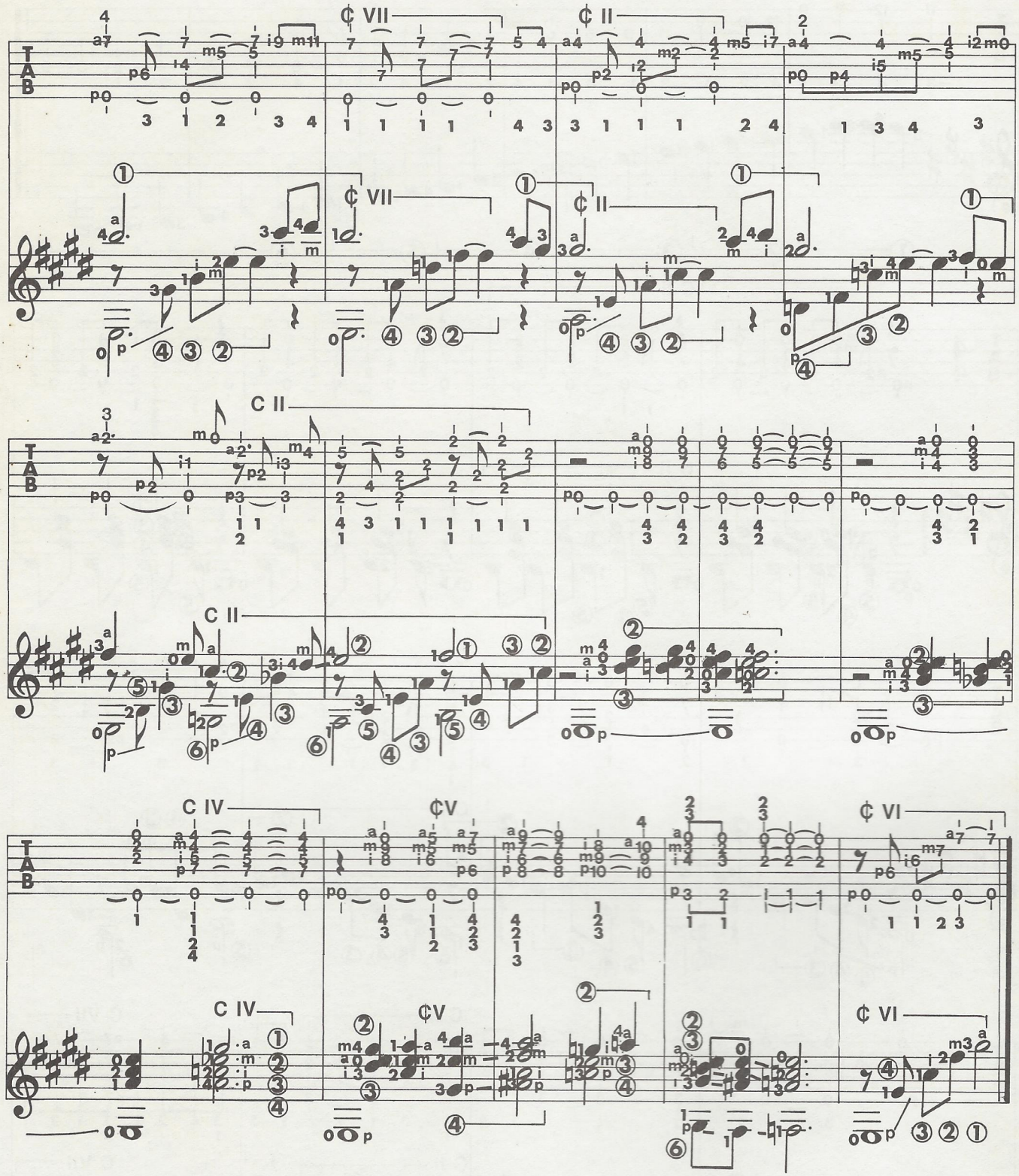




outra escala de Mi Maior

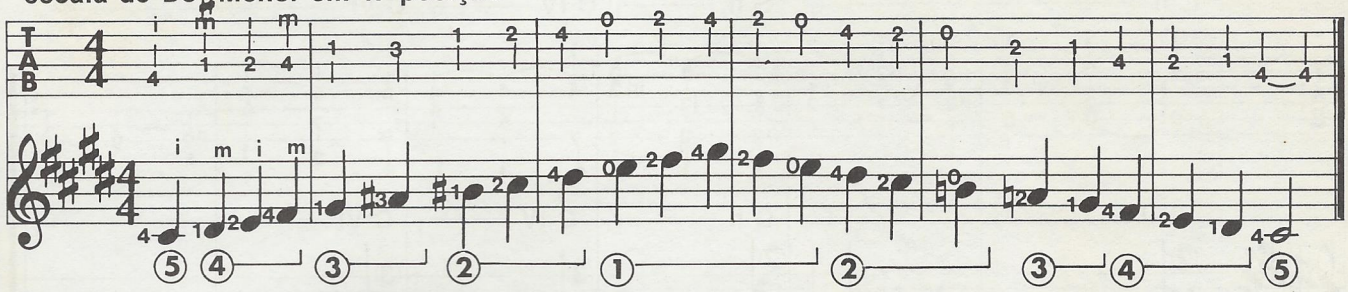



C II
C II
C II
C II
C II
C VII
C II
C VII

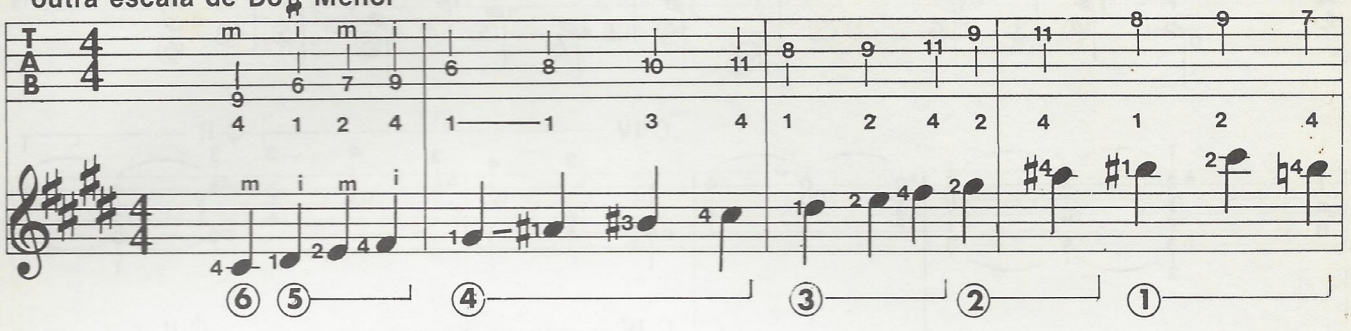


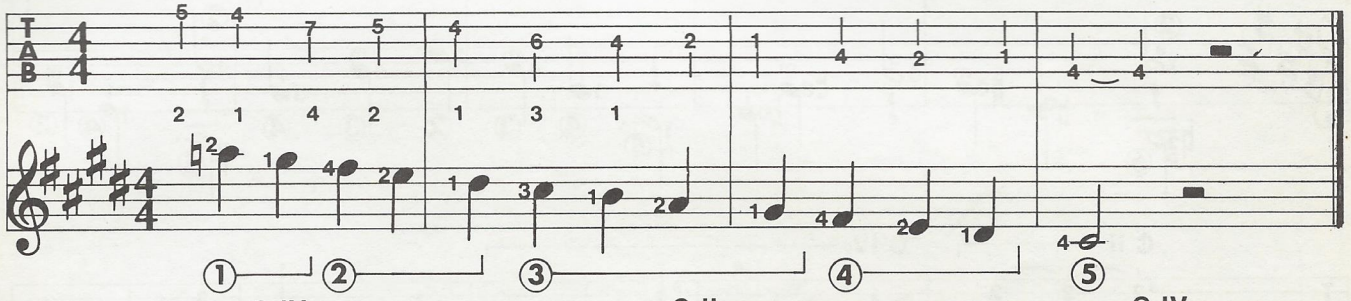
42 No trecho musical que se segue às escalas, há uma utilização freqüente da pestana, que se revela uma ajuda preciosa, pois a tonalidade de *dó sustenido menor* não permite o uso repetido de cordas soltas. Estude com calma e paciência; um compasso por vez. E atenção ao sinal de repetição que se encontra após o 16º compasso.

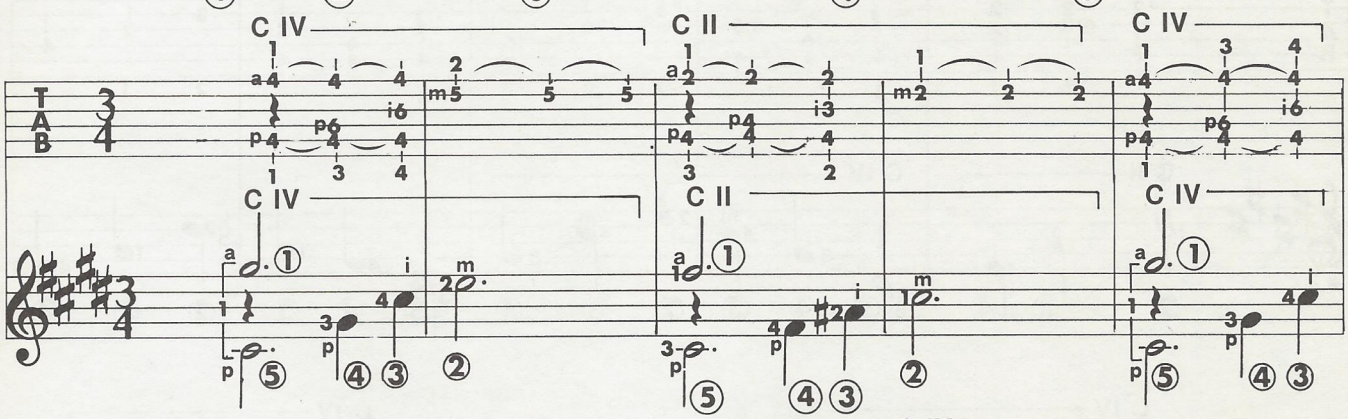
escala de Dó♯ Menor em 1.ª posição

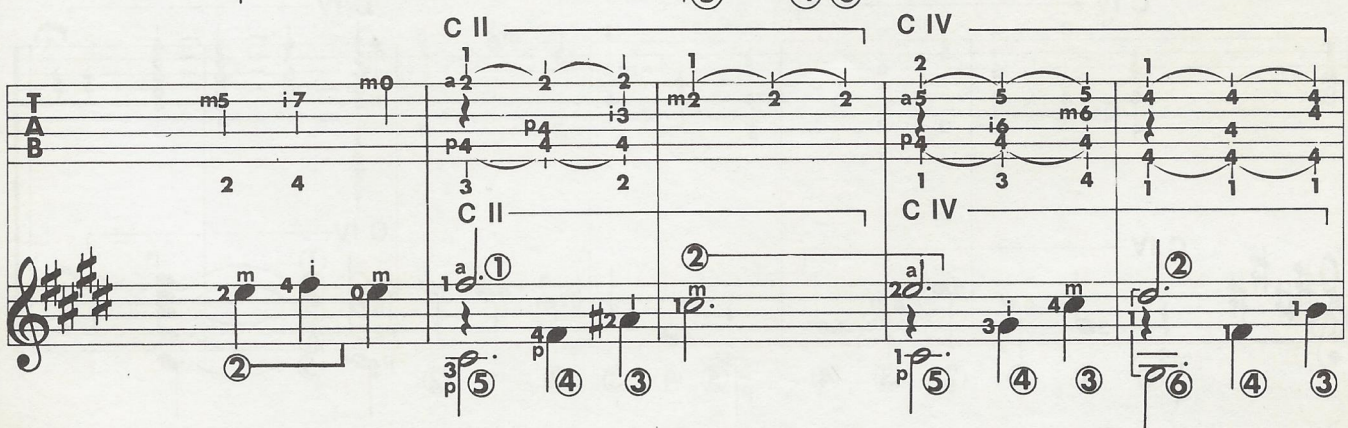


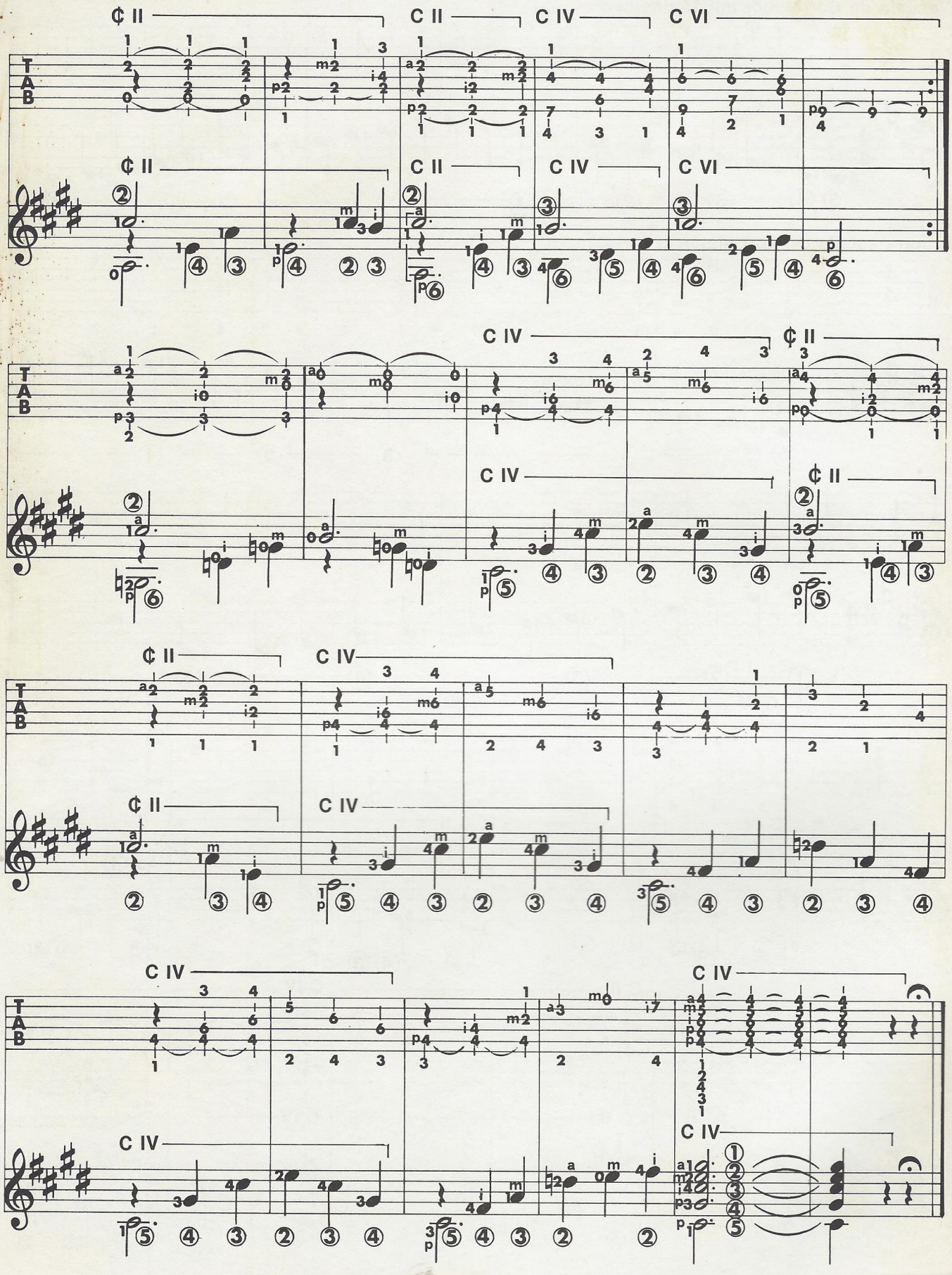
outra escala de Dó♯ Menor



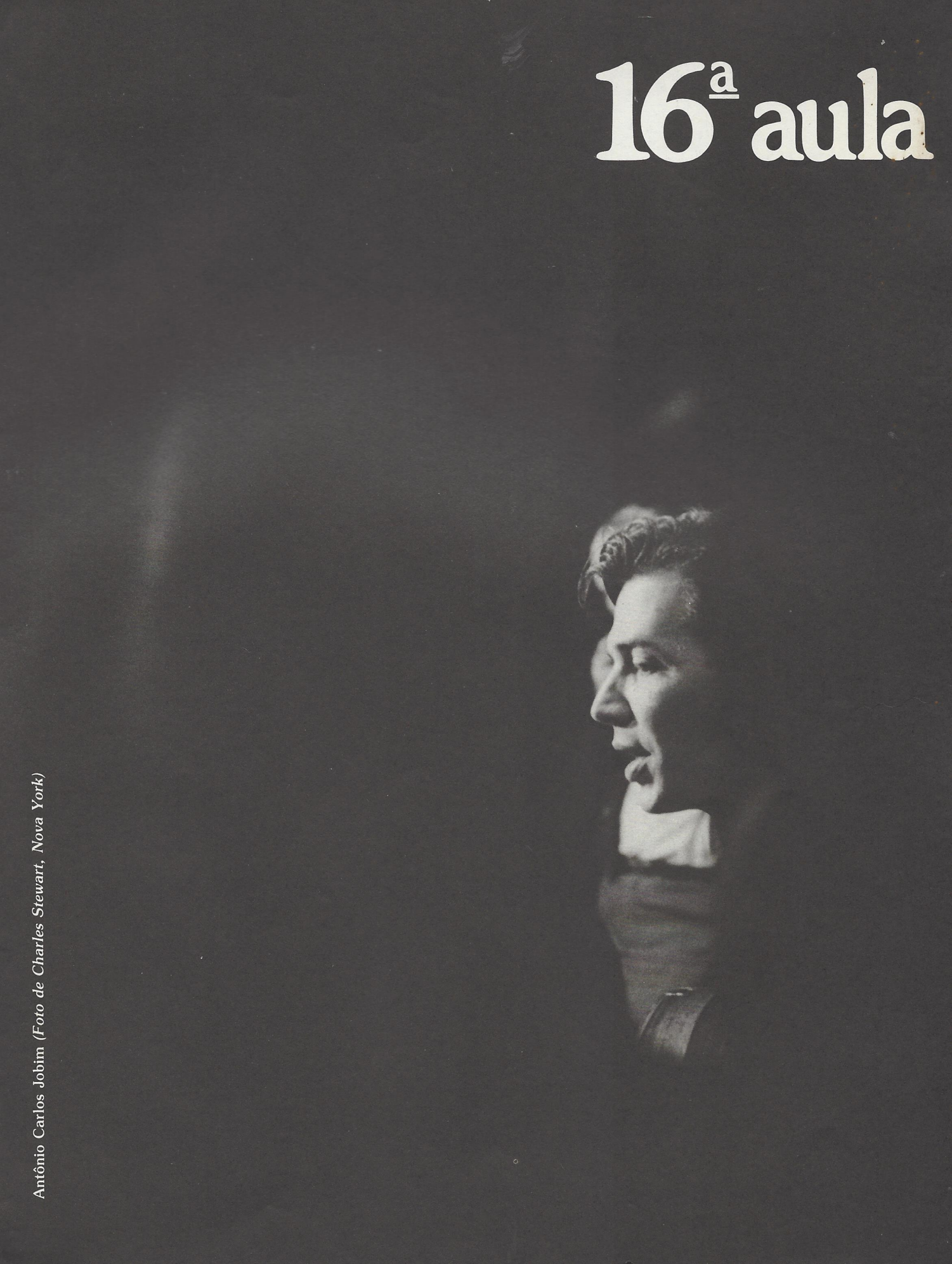







¢ II
C II
C IV
C VI
T
A
B

16ª aula



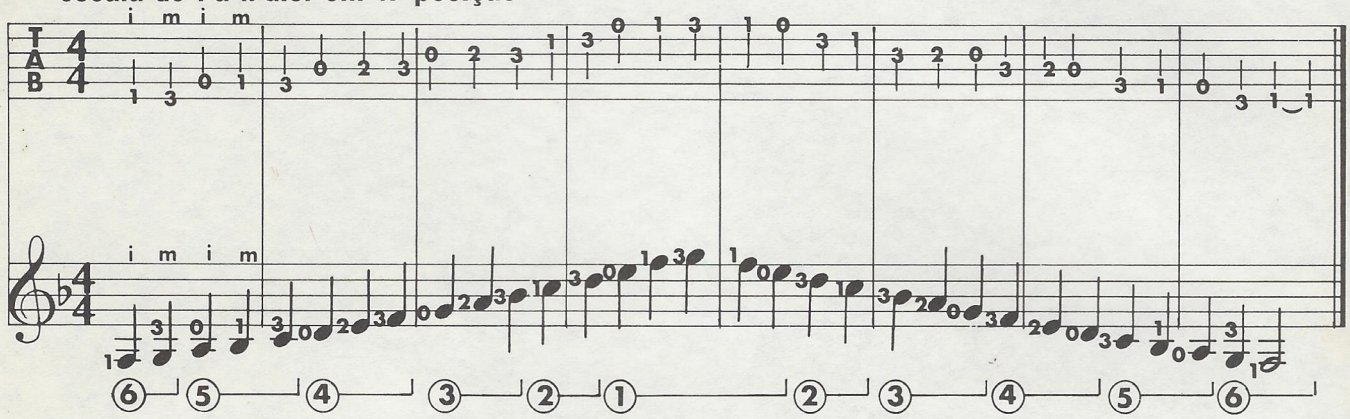
Antônio Carlos Jobim *(Foto de Charles Stewart, Nova York)*

exercícios

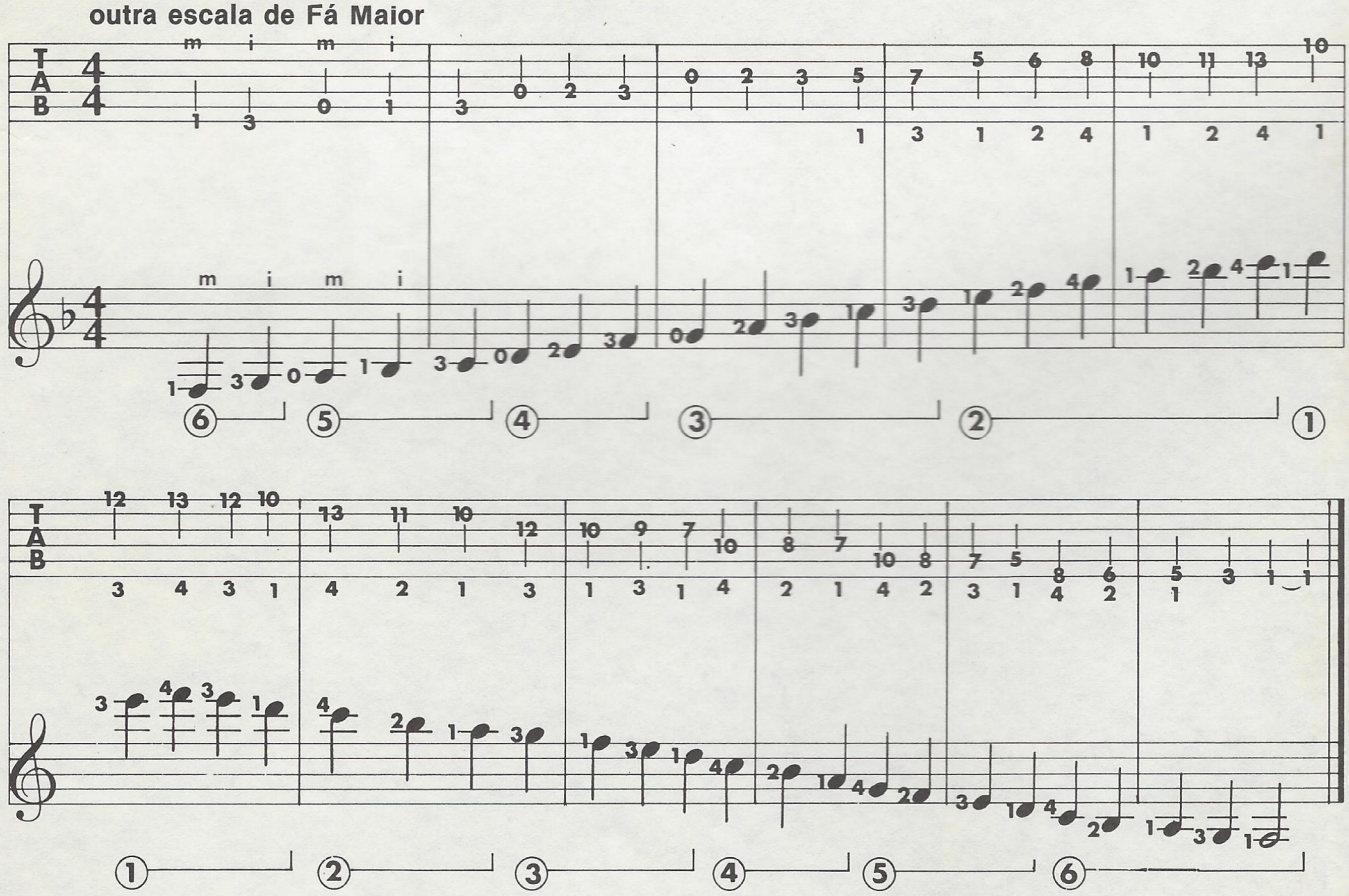
Mario Gangi

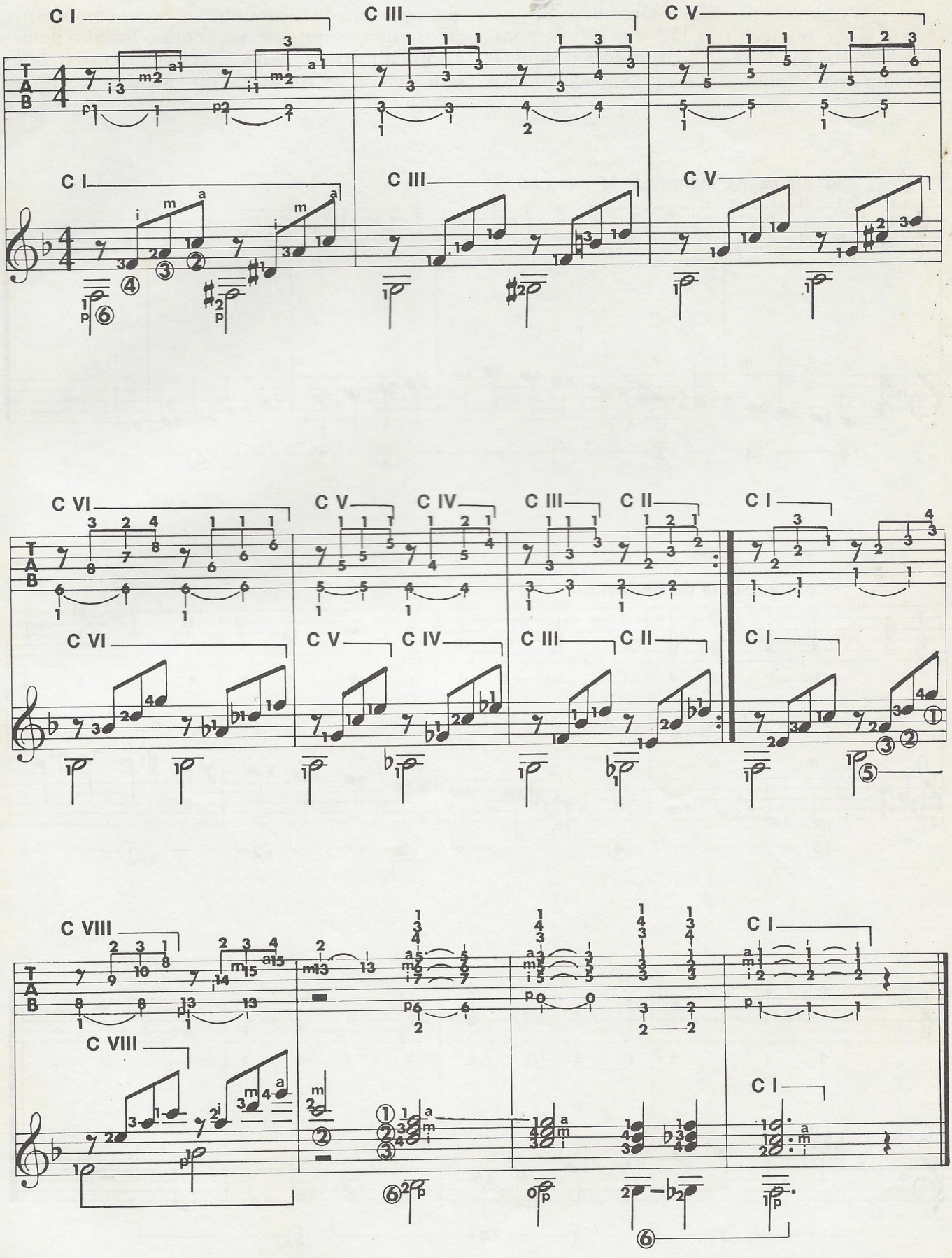
43 O trecho que vem logo em seguida às escalas de fá maior funda-se basicamente na prática da pestana inteira. Daí ser relativamente cansativo. Aconselho que você faça uma pausa assim que sentir sintomas de enrijecimento muscular na mão esquerda. Não se preocupe caso não consiga executar todo o exercício nas primeiras tentativas. Observe que, em cada compasso, há no baixo uma nota com duração de 2 tempos. Ela deve continuar ressoando enquanto o indicador, o médio e o anular executam as outras três notas mais agudas. Para tanto, é necessário uma adequada pressão do indicador da mão esquerda, responsável pela pestana inteira.

escala de Fá Maior em 1.ª posição



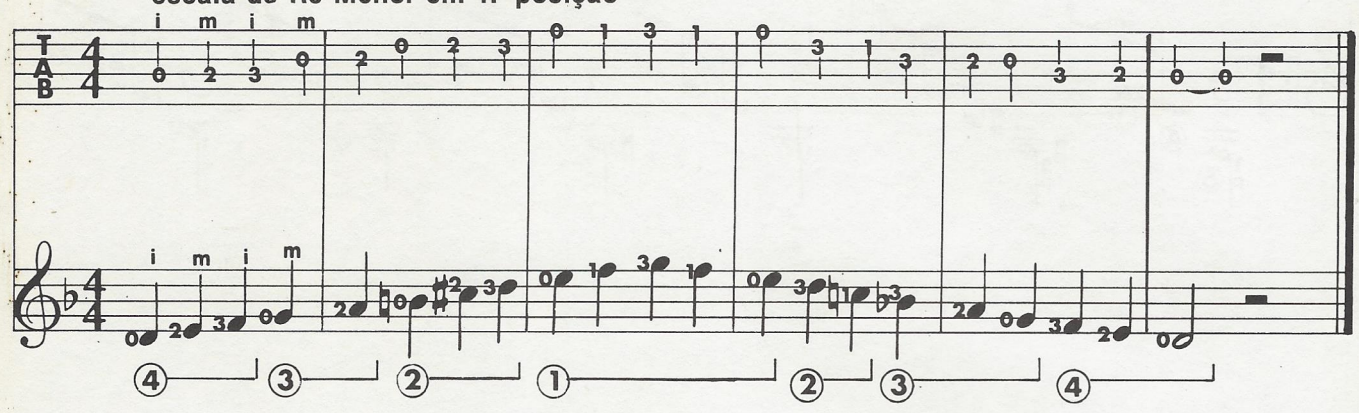
outra escala de Fá Maior



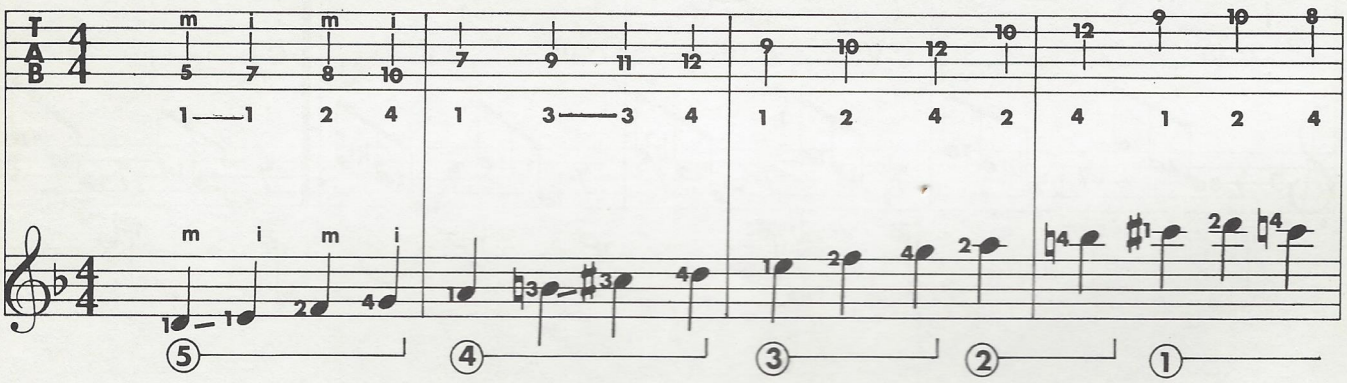

C I
C III
C V
C I
C III
C V
C VI
C V
C IV
C III
C II
C I
C VI
C V
C IV
C III
C II
C I
C VIII
C I
C VIII
C I

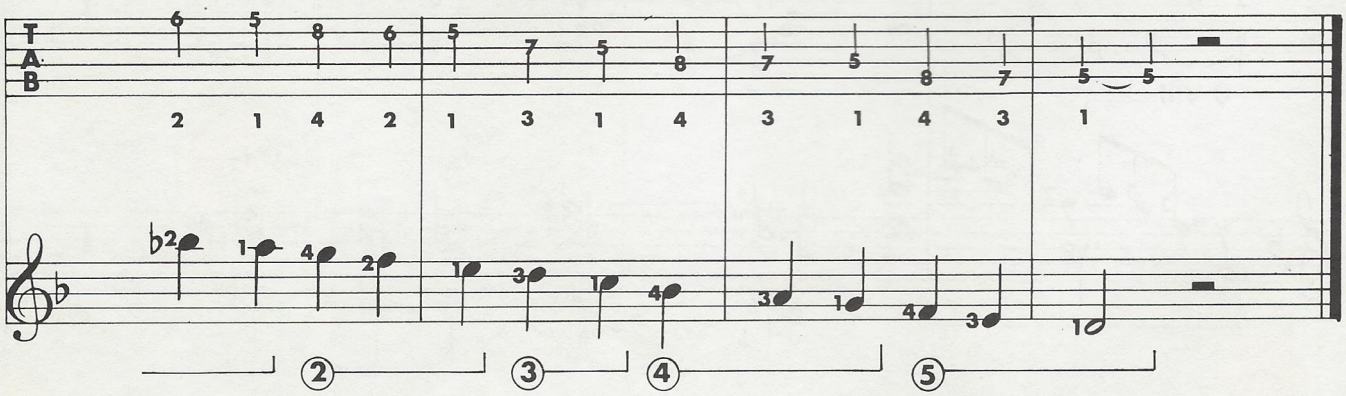
44 Calma e paciência. Observe o primeiro, o terceiro, o 17º e o 19º compassos, onde você reconhecerá o sinal de ligadura unindo entre si duas notas. Isso significa que você terá de tocar os três acordes compreendidos entre as notas ligadas com o mesmo dedilhado da mão esquerda. Escorregando os dedos sem levantá-los da escala do violão.

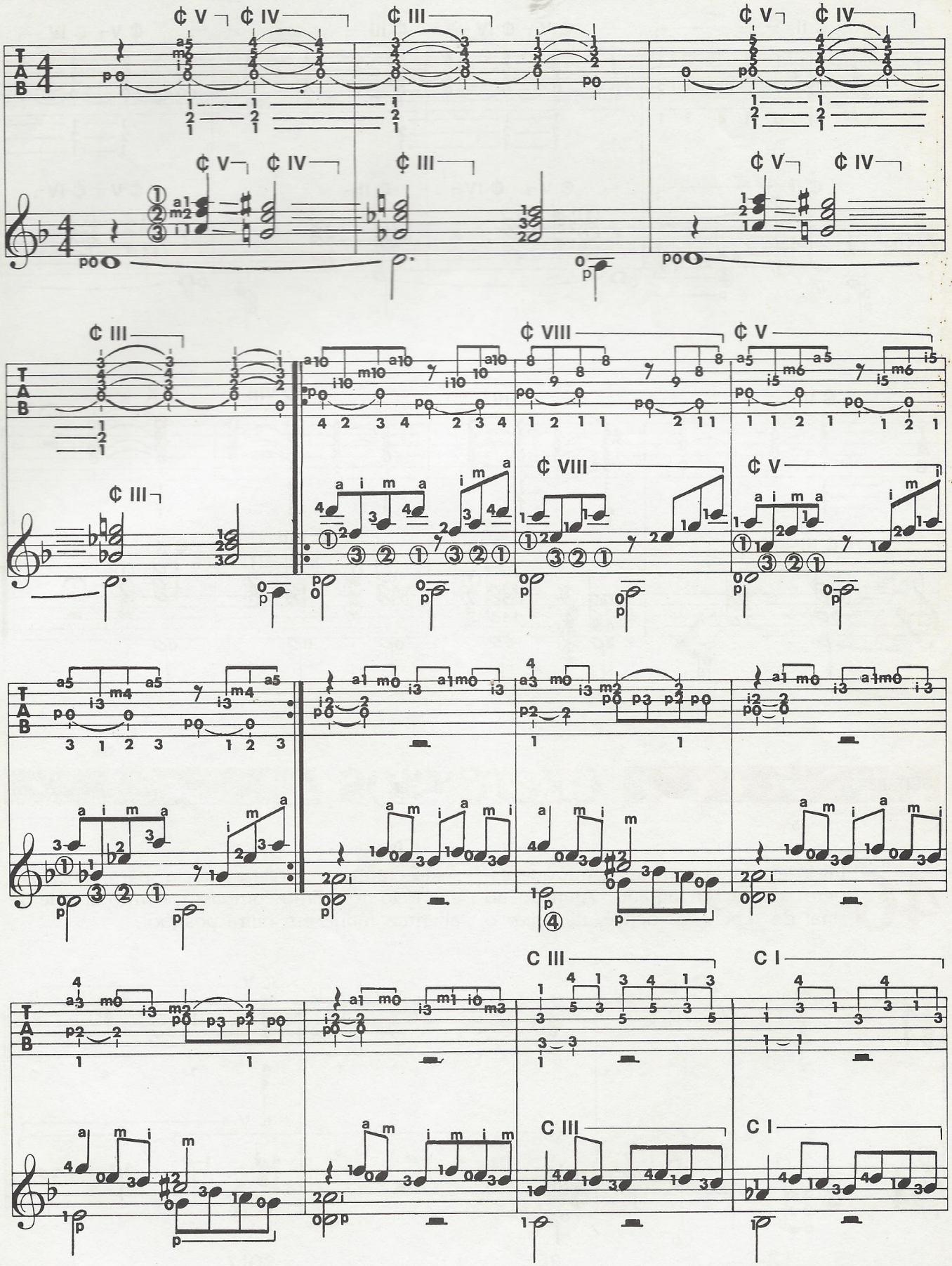
escala de Ré Menor em 1ª posição

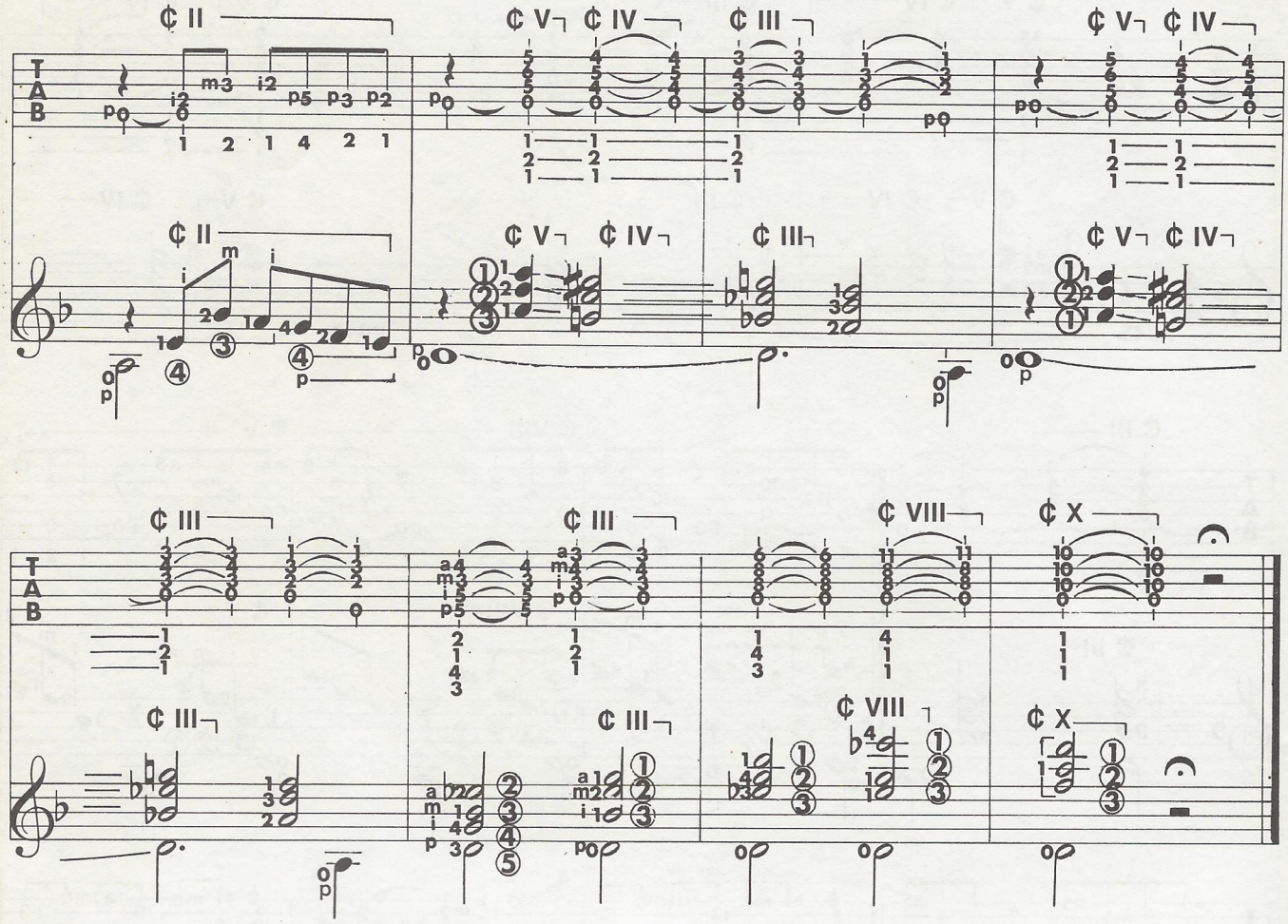


outra escala de Ré Menor






¢ V
¢ IV
¢ III
¢ VIII
C III
C I

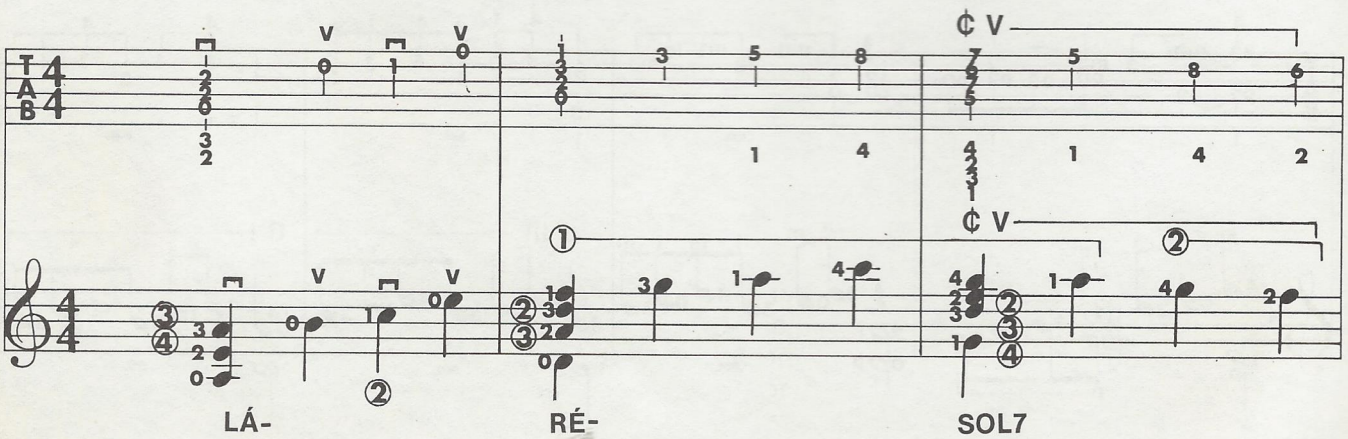


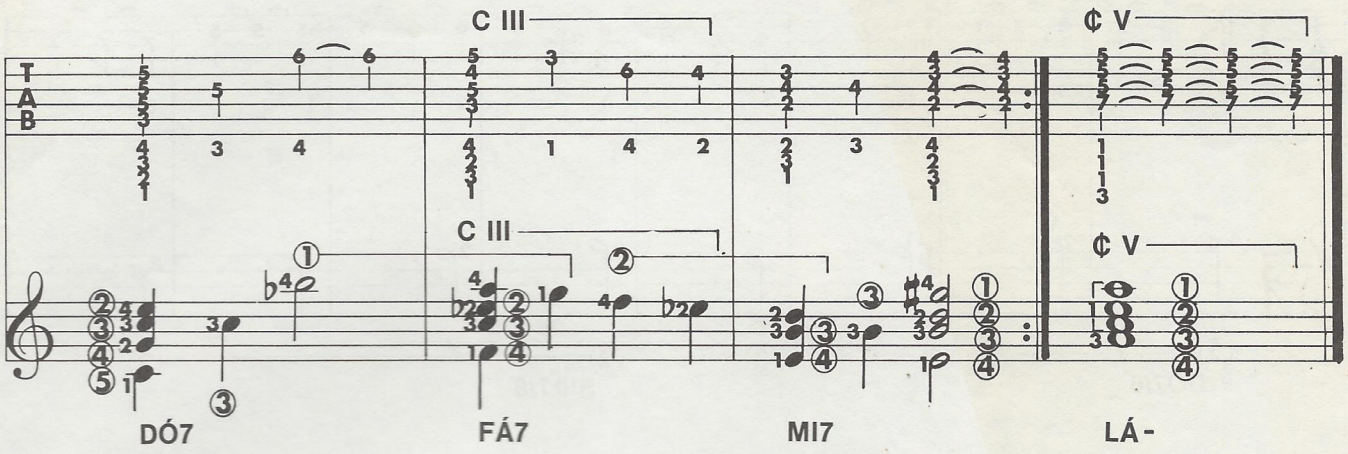
GUITARRA

exercícios

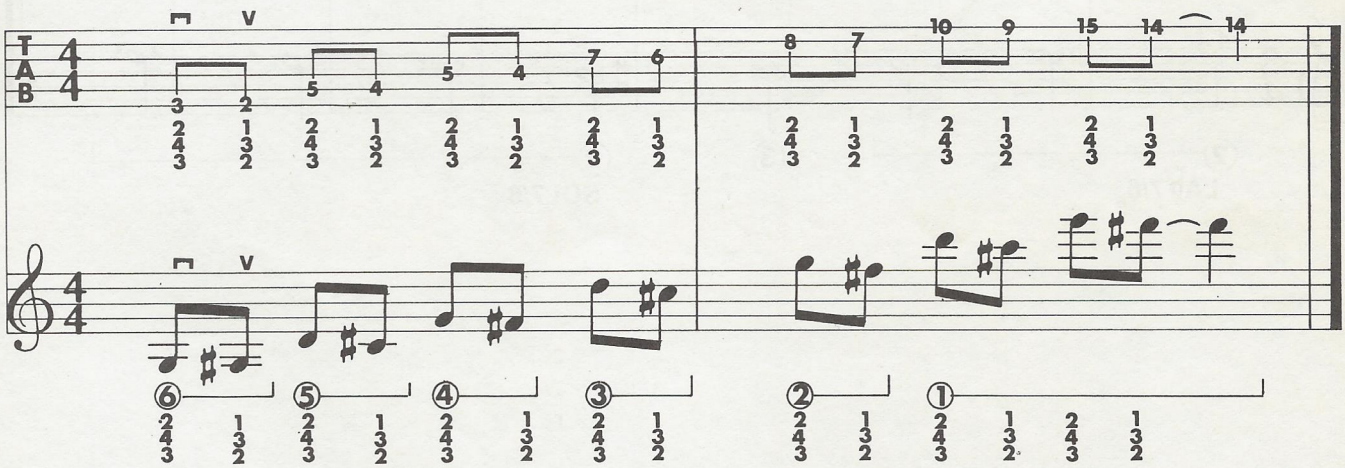
Franco Cerri

46 Inicio esta aula com um tema que espero ser de seu agrado. Atenção ao sinal de repetição: depois de tocar o sexto compasso, volte ao início, para concluir o exercício no sétimo compasso, com o acorde de abertura (aqui, em outra posição).

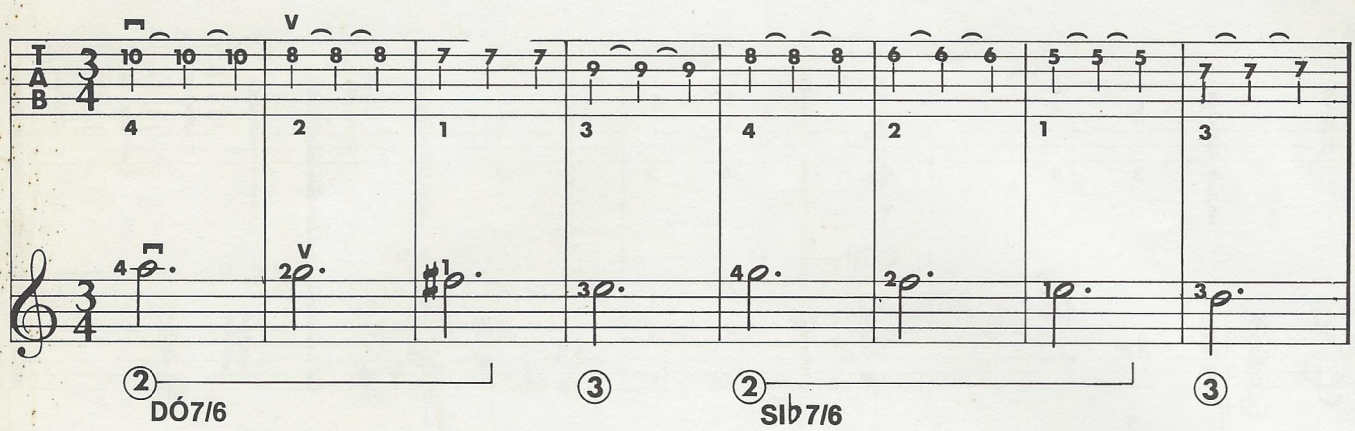


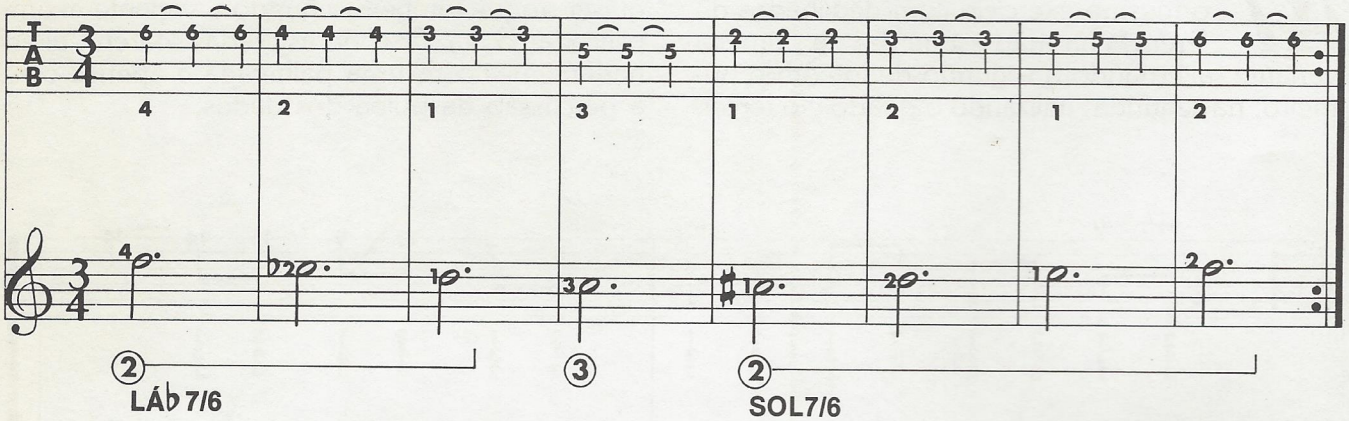


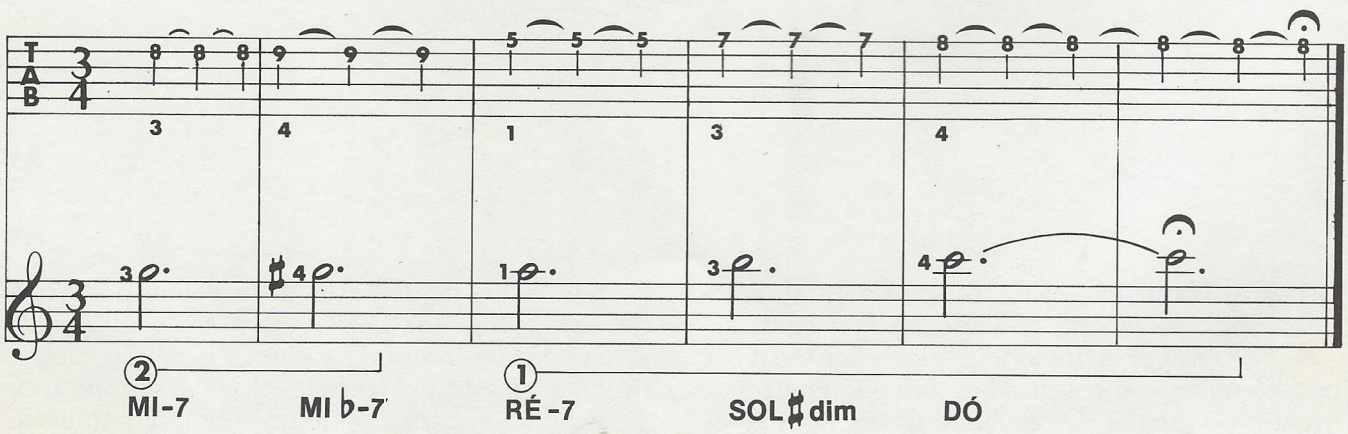
47 E agora um pouco de ginástica. Toque o mesmo exercício com dedilhados diferentes na mão esquerda: na primeira variante, alternando o segundo dedo com o primeiro; na segunda, utilizando o quarto e o terceiro; e na terceira, alternando os dedos 3 e 2. Se quiser, toque também segundo a variante exemplificada na fita, fazendo as cordas soarem, alternadamente, com uma palhetada e apenas com a percussão da polpa dos dedos.



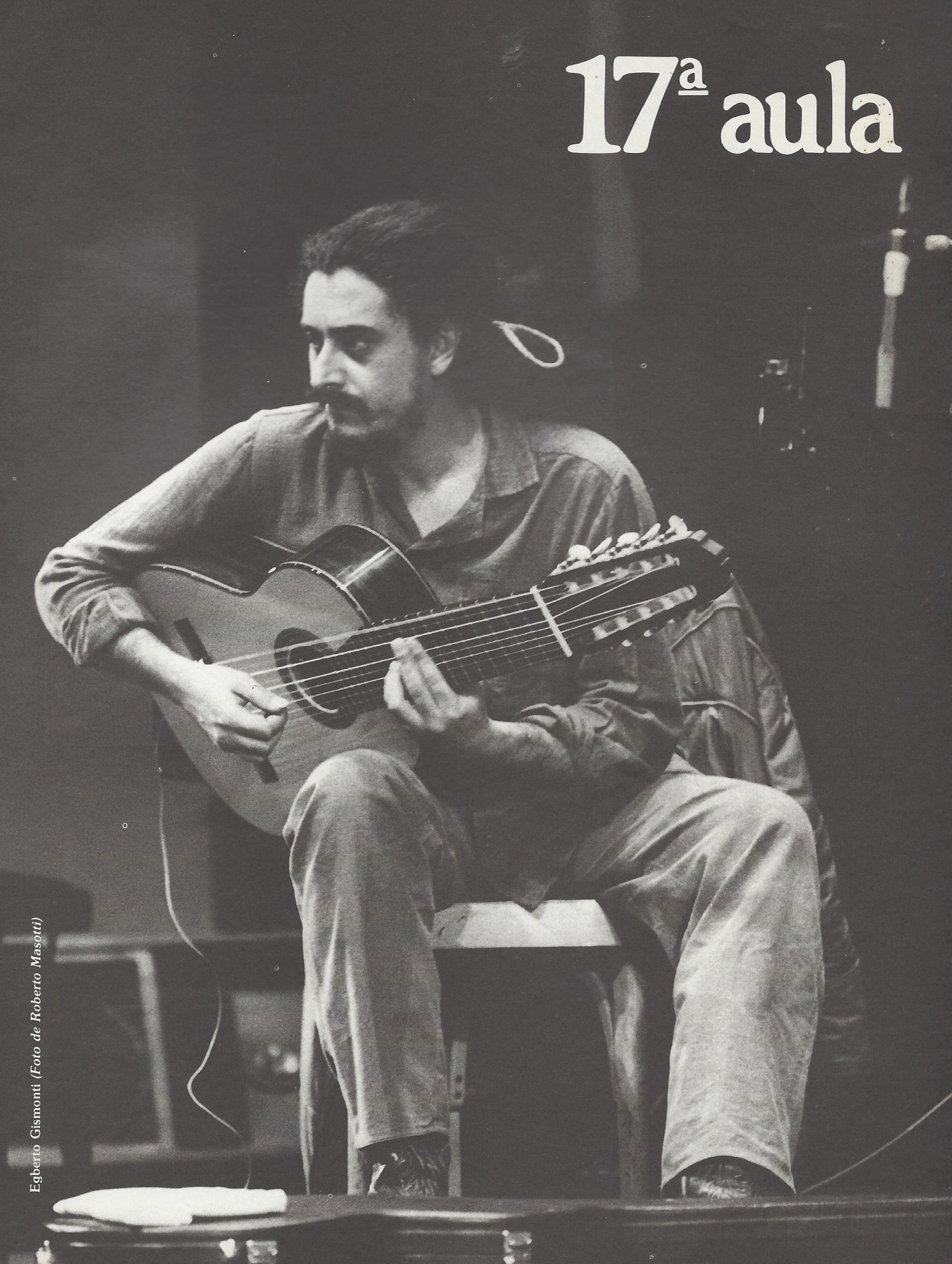
48 Neste exercício, o acompanhamento-base já está gravado na fita: basta sobrepor a melodia, que — como você poderá notar — é construída sobre pequenos fragmentos de escalas. O resultado é bem agradável. Escrevi sob o pentagrama a formação dos acordes que compõem a base: em poucas aulas você será capaz de fazer isso sozinho. E, então, poderá voltar a este exercício, se for de seu agrado, e executar também a parte do acompanhamento.


DÓ7/6
SIb7/6


LÁb7/6
SOL7/6


MI-7
MIb-7
RÉ-7
SOL♯dim
DÓ

17ª aula



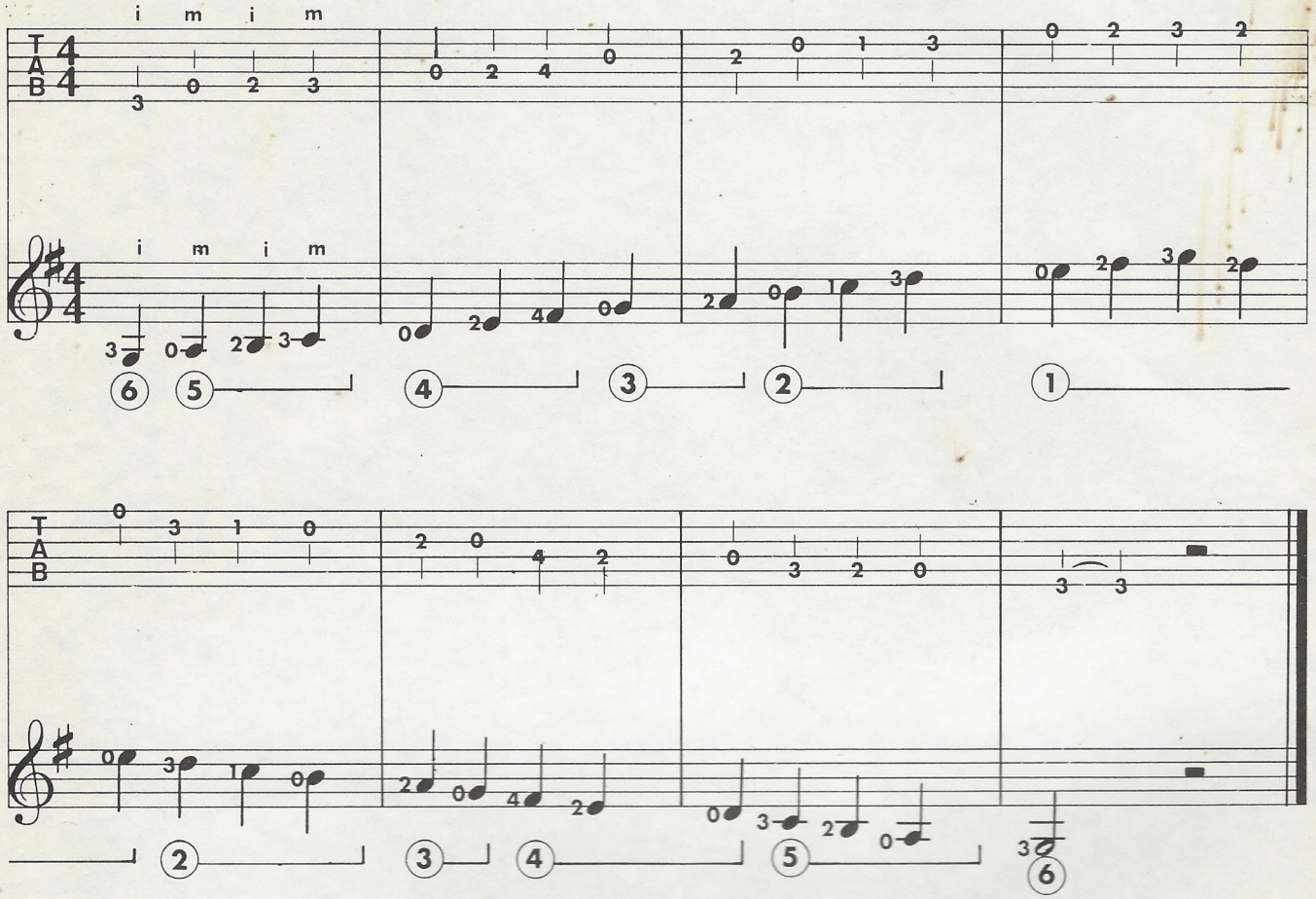
Egberto Gismonti *(Foto de Roberto Masotti)*

exercícios

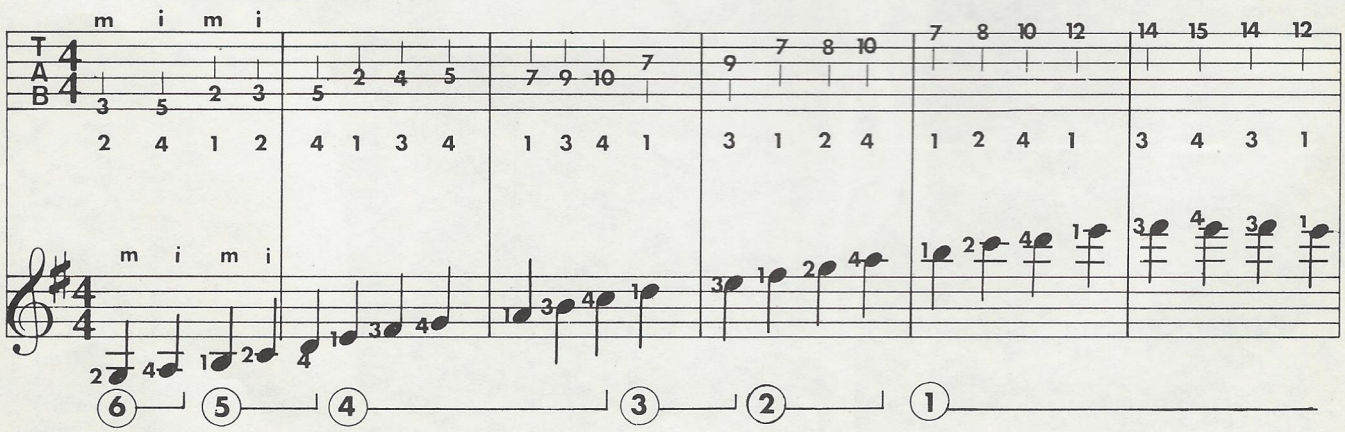
Mario Gangi

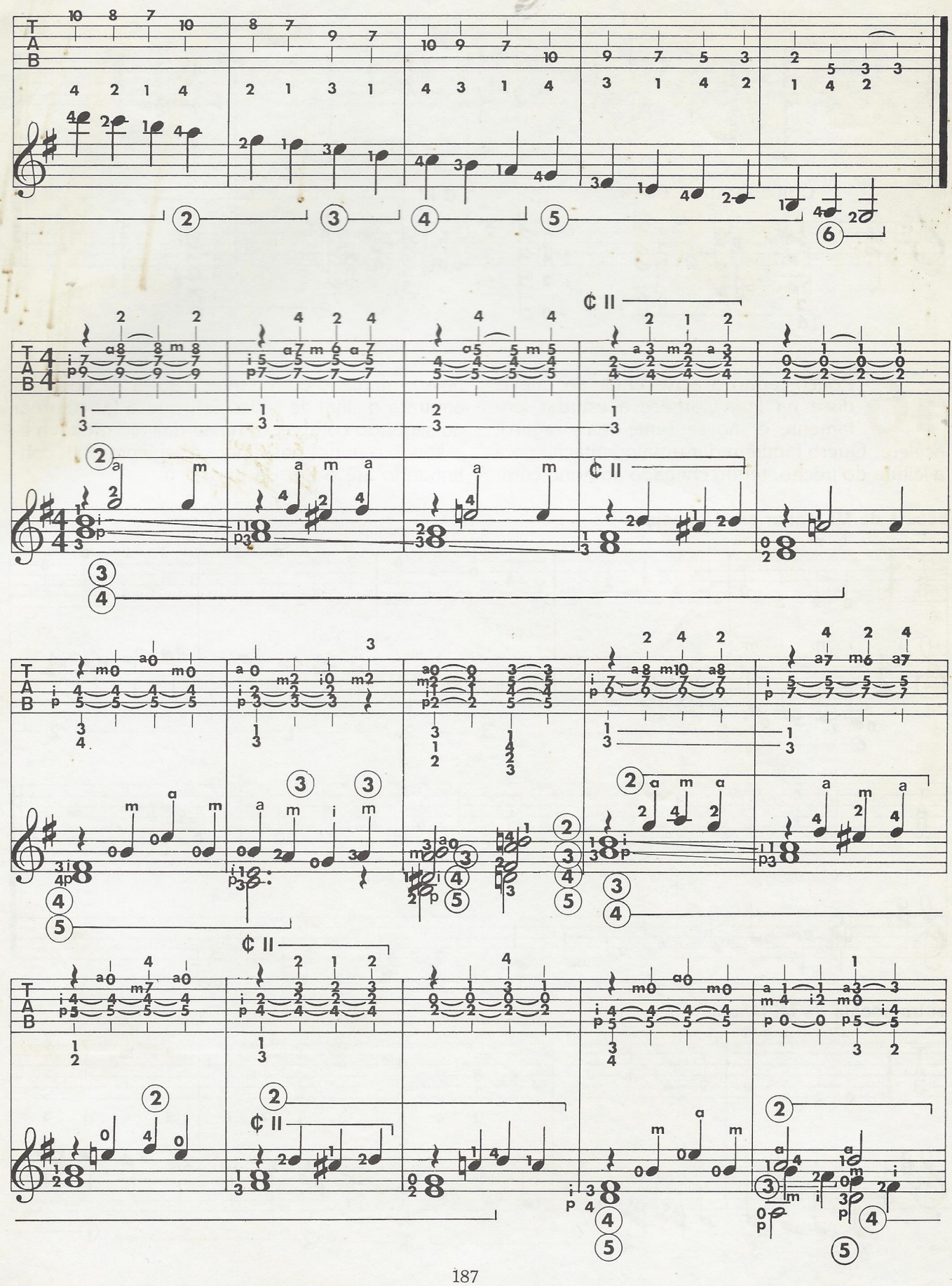
45 No trecho que se segue às escalas, nos seis primeiros compassos e do nono até o 14º, encontramos duas semibreves sobrepostas, que devem durar 4 tempos; para obter essa duração, mantenha os dedos da mão esquerda bem firmes sobre as casas.

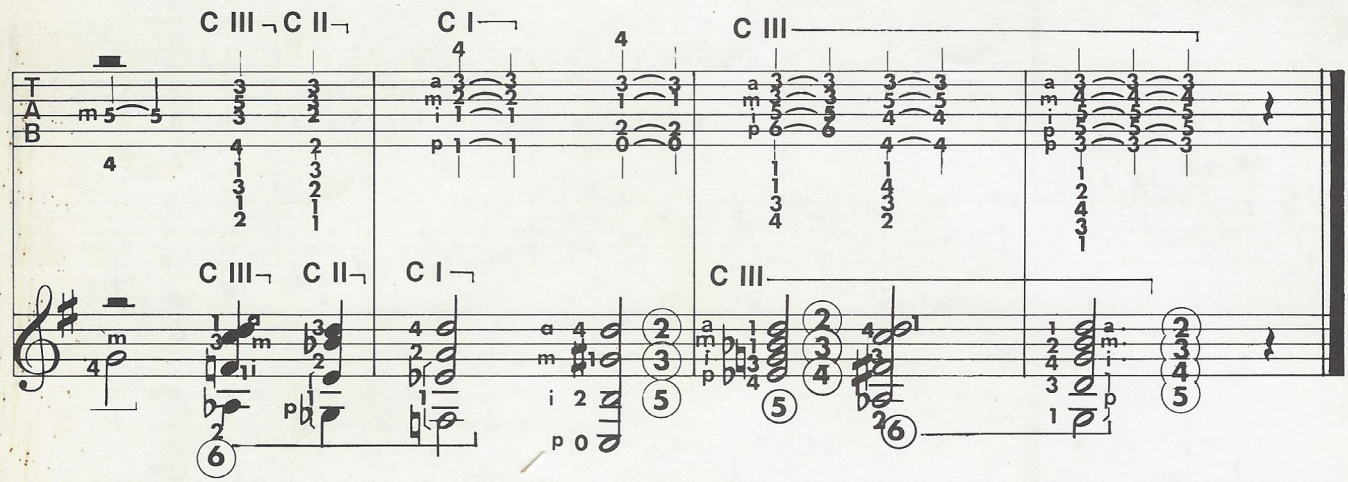
escala de Sol Maior em 1ª posição



outra escala de Sol Maior

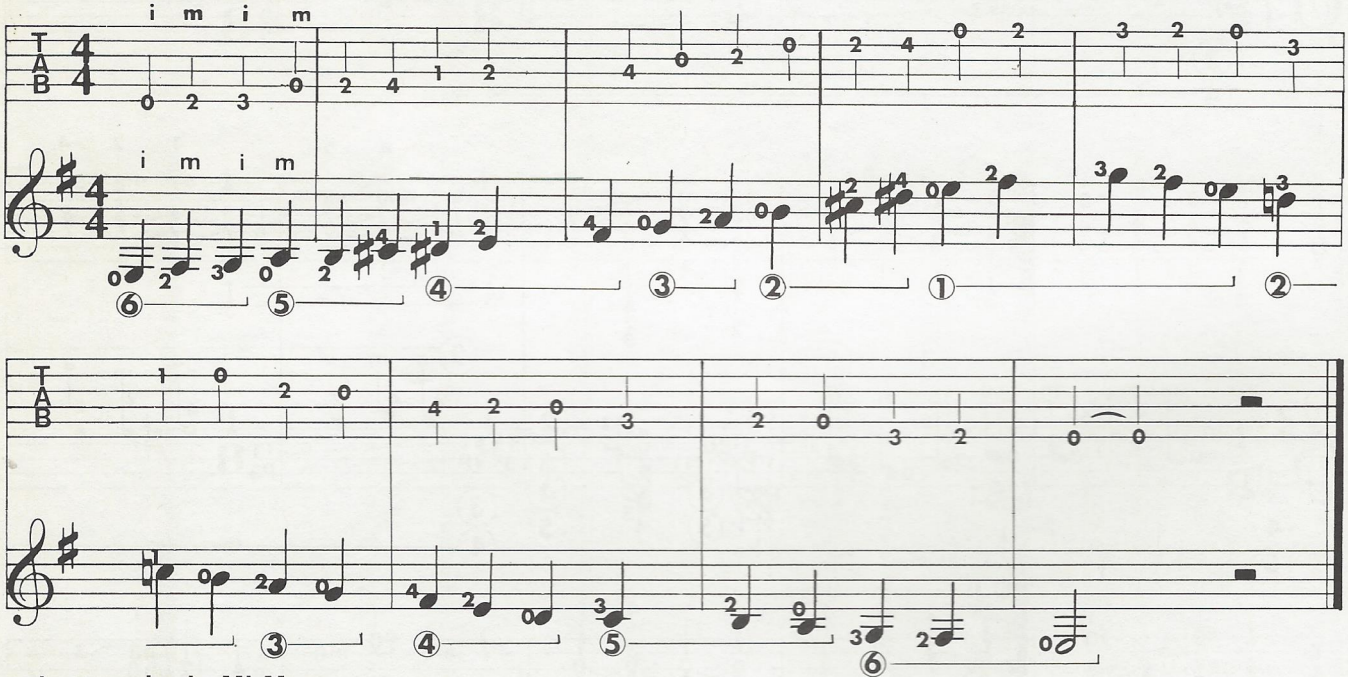




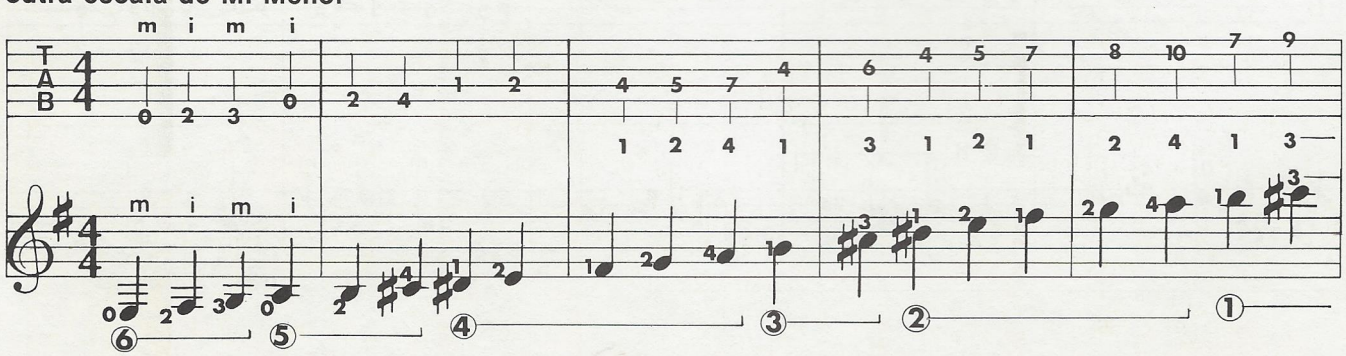


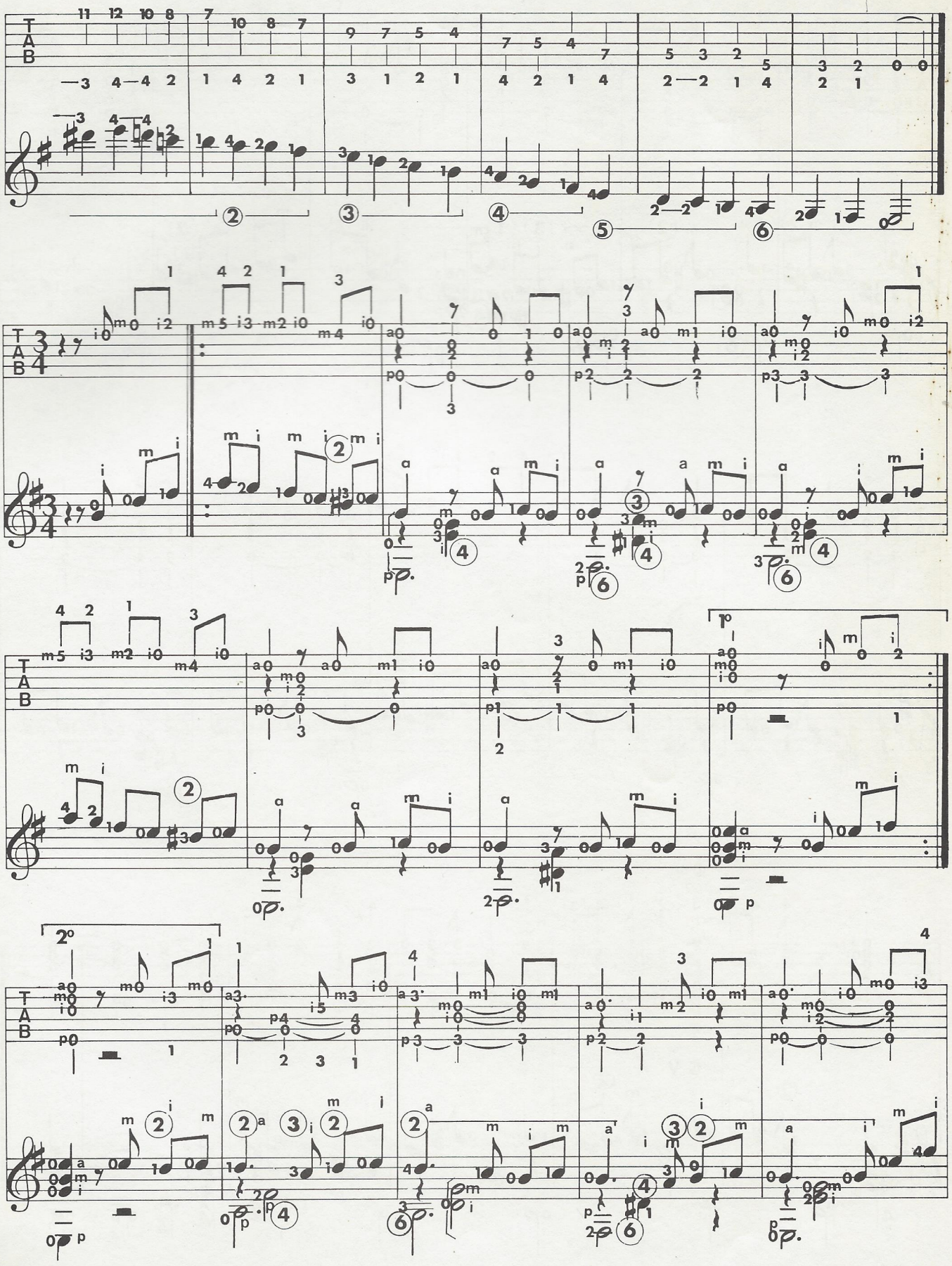
46 Pouco tenho a acrescentar ao que já disse na fita. Comece a estudar lentamente e, ao se sentir mais seguro, acelere. Quero também dar uma orientação para a leitura do trecho: tendo chegado ao nono compasso, marcado com a indicação "1.º", você encontrará o sinal de repetição, que o faz retornar ao segundo compasso; repita dali até o oitavo e, saltando o nono, passe para o seguinte (2.º), continuando até o fim da peça.

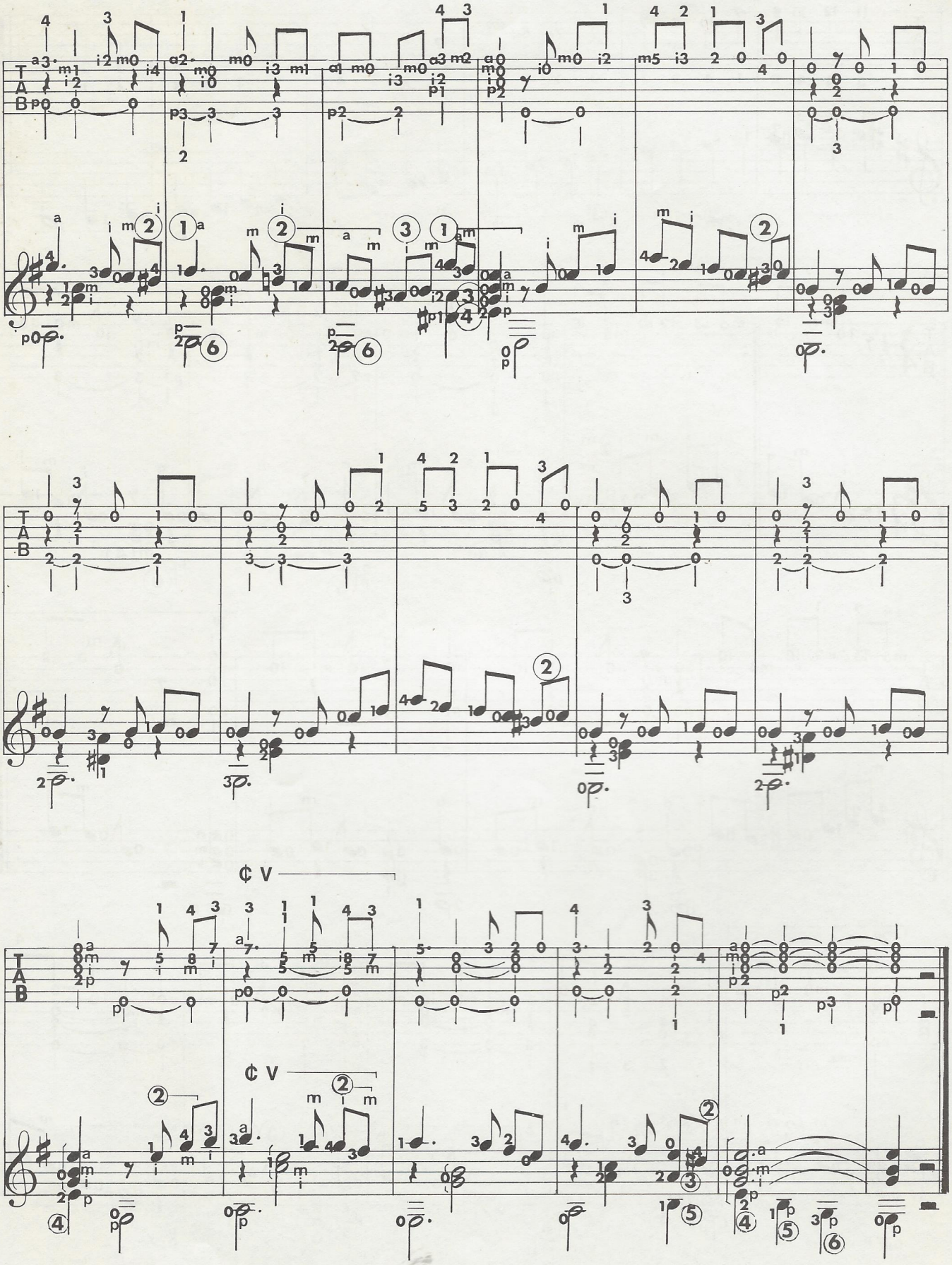
escala de Mi Menor em 1.ª posição



outra escala de Mi Menor



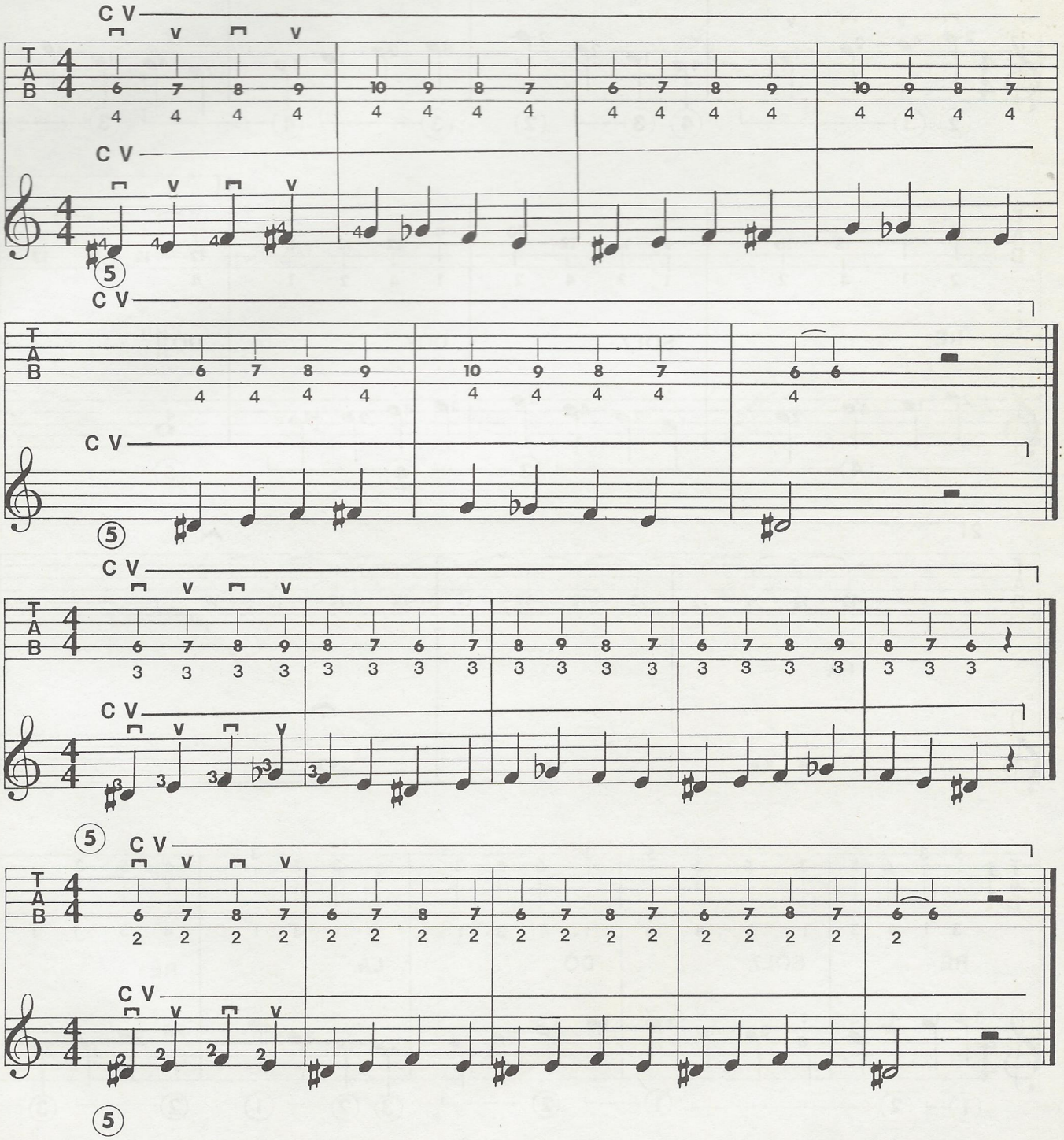




exercícios

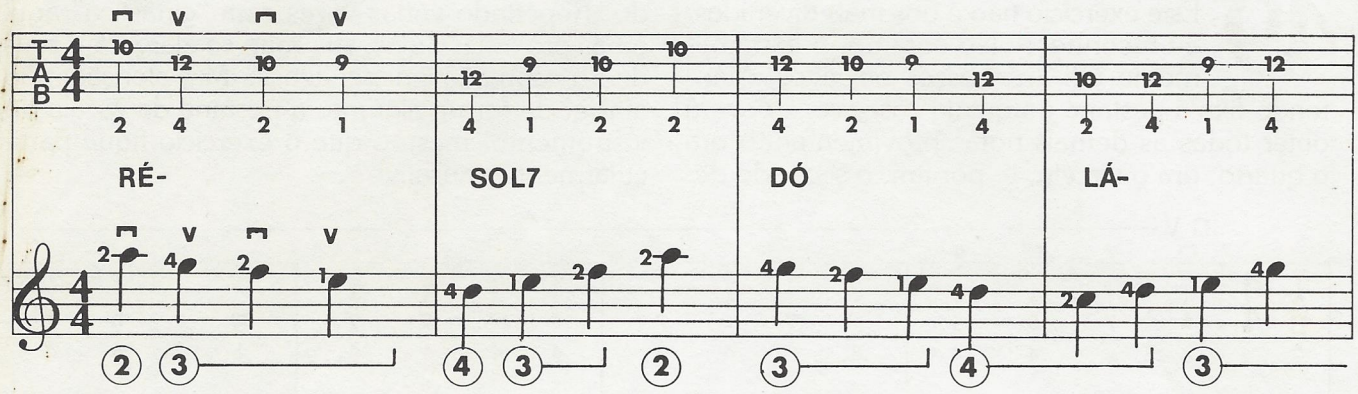
Franco Cerri

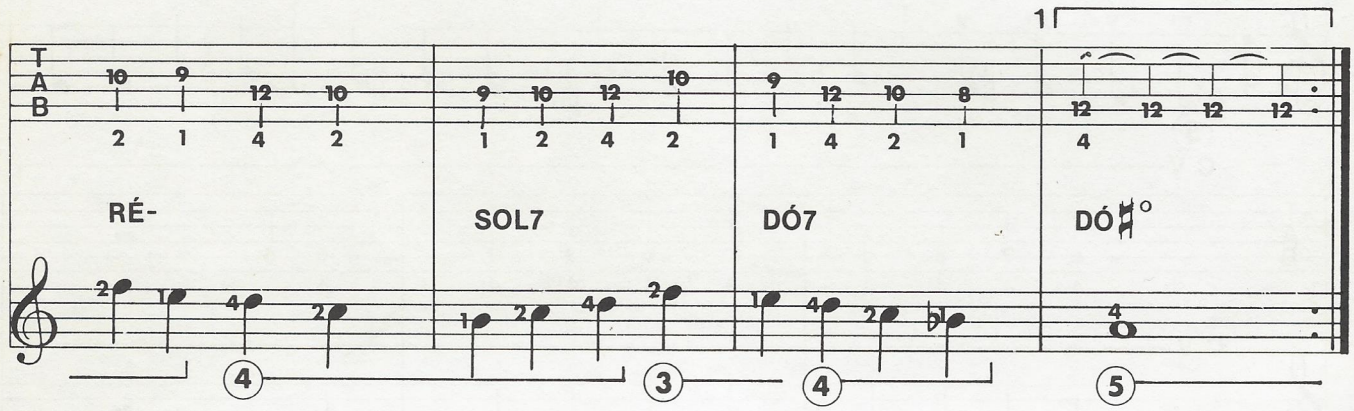
49 Este exercício não é dos mais divertidos, eu reconheço. No entanto, é extremamente útil aos nossos objetivos. Mantendo fixa a pestana na quinta casa, você deverá obter todas as demais notas movimentando ora o quarto, ora o terceiro e, por fim, o segundo dedo. Repetindo várias vezes essa "ginástica" aqui e nas próximas aulas, sua mão se alargará e seus dedos ganharão independência. Mas atenção: não afaste, de forma alguma, a pestana da escala do instrumento, mesmo que o exercício fique particularmente cansativo.

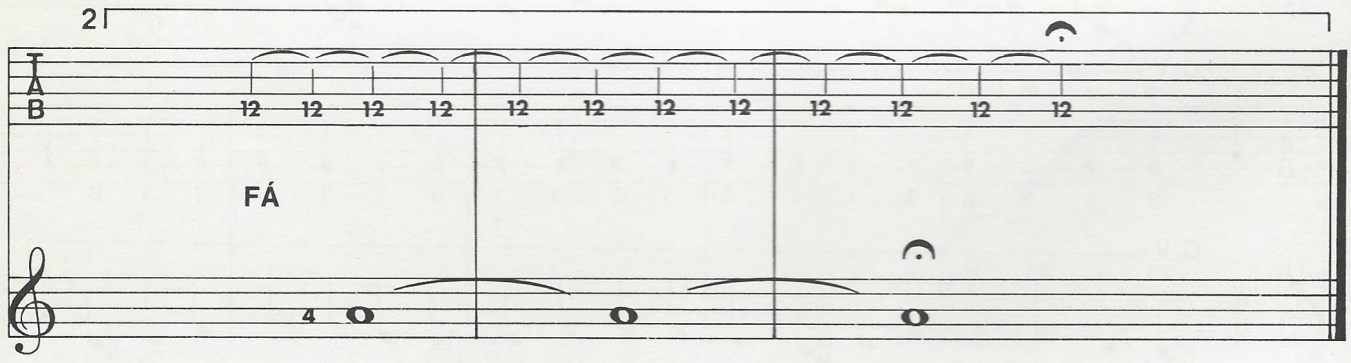


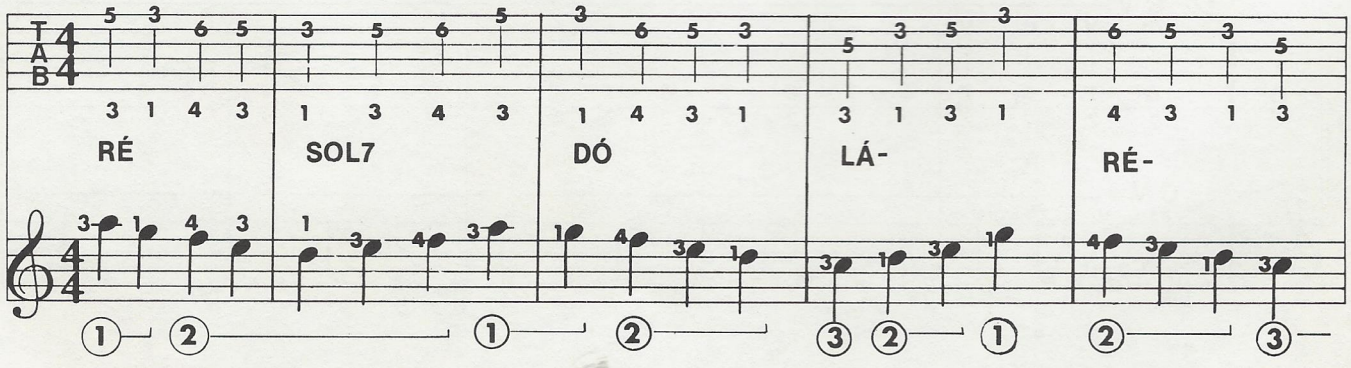
50

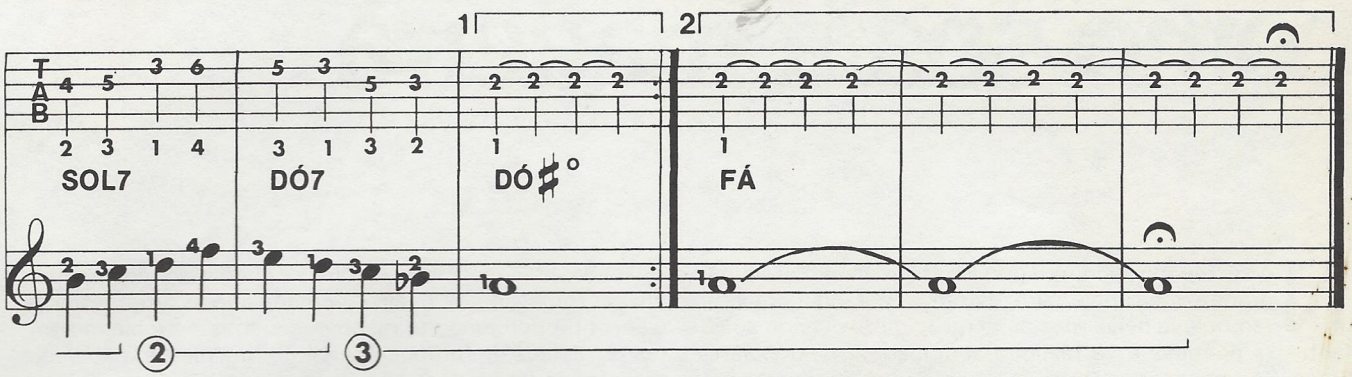
Agora é a vez de uma melodia simples e divertida, que, se você estudar com atenção, poderá sobrepor ao acompanhamento gravado na fita. Eu dei duas posições diferentes para você obtê-la, sempre com a finalidade de aumentar seu conhecimento da escala.



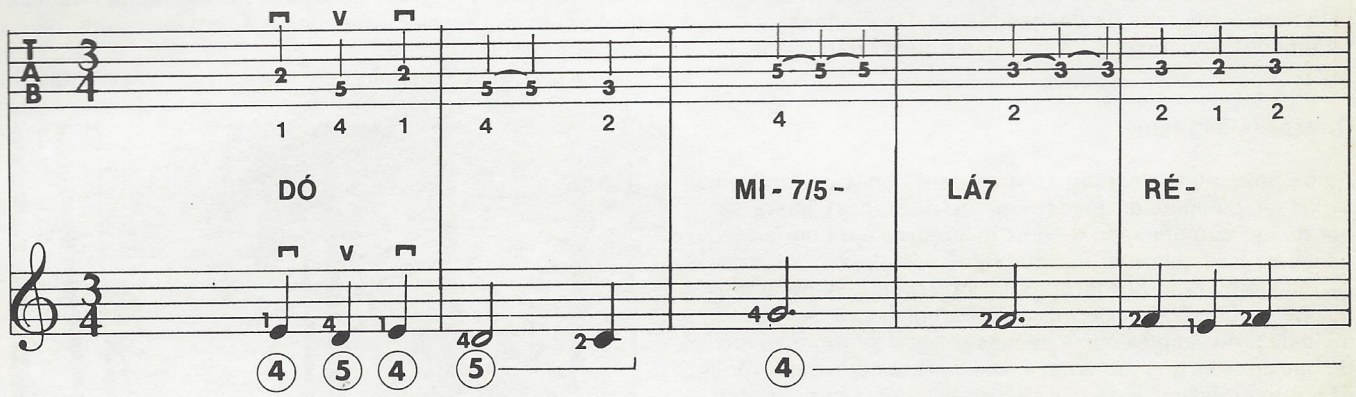


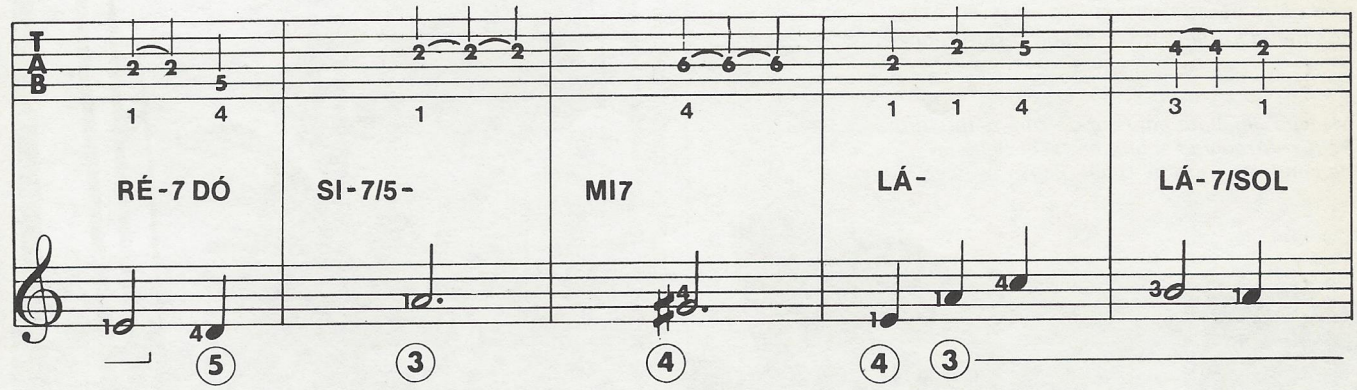


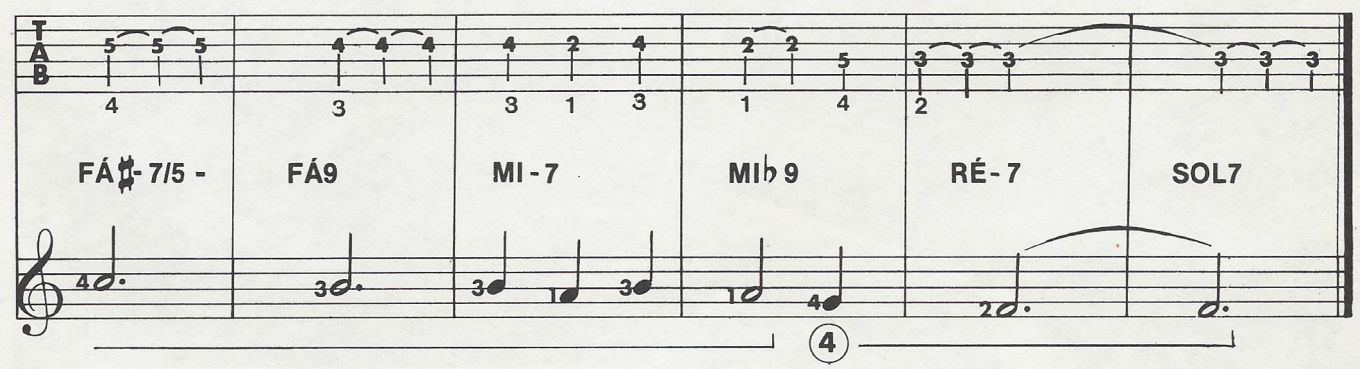




51 Vamos recordar a operação "três em um": se você cantar e tocar conosco, conseguirá decorar os nomes das notas e sua posição na escala. Além disso, na fita está gravado o acompanhamento-base, que se repete três vezes para que você se exercite. Aliás, as cifras dos acordes que o compõem estão indicadas: você poderá executá-los em poucas aulas.







como soa a madeira

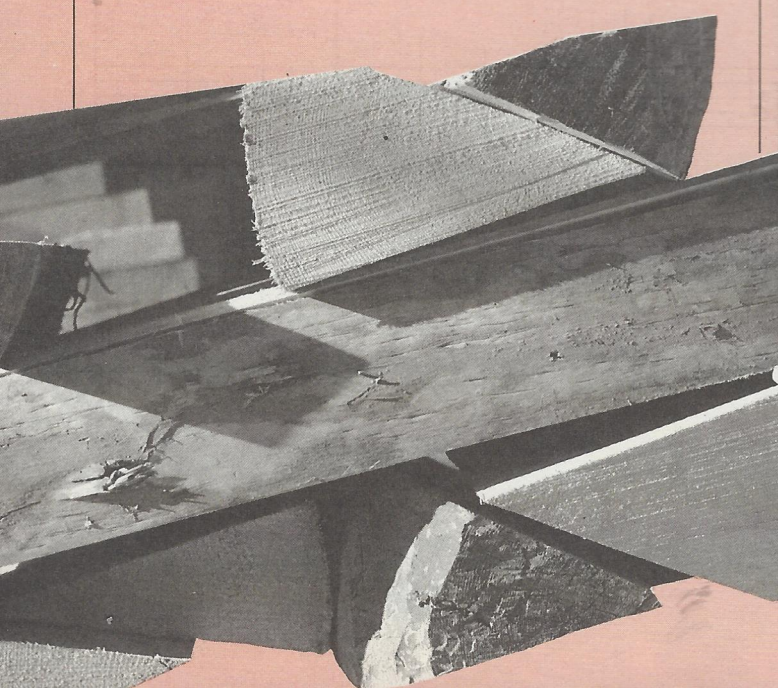
No século passado, quando Milão ainda não era uma grande metrópole, um estranho personagem perambulava pelas ruas do centro, improvisando suas fantasias poéticas e se fazendo acompanhar pelo violão. Era o Barbapedanna. Com seu verdadeiro nome, Antonio Rovetta, ficou conhecido como um dos mais famosos cantadores do século XIX. No interior de seu instrumento havia um pequeno texto que anunciava: ''Antonio Rovetta — fabricante de instrumentos harmônicos a preços módicos...'' Mas, se Barbapedanna passou para a história, certamente não foi pela qualidade dos instrumentos que fabricava. Nenhum grande intérprete jamais se apresentou em concerto com um violão assinado Rovetta. E ninguém o mencionou entre os grandes *luthiers*, mesmo que tenha substituído sua falta de conhecimento das madeiras e dos fenômenos acústicos pela fantasia e pela criatividade.

O respeito às regras

Ainda hoje muitos acreditam que, para construir um bom violão (ou qualquer outro instrumento de cordas), basta dispor de um compensado de dois milímetros e de um pouco de verniz transparente. Por que não? Afinal, um violão nada mais é que um cordófono, um objeto cujo som se produz pela vibração das cordas e cuja amplificação se faz por meio de uma simples caixa de ressonância de fundo chato. Só que aqueles que tentaram essa empresa perceberam que não é bem assim, e se convenceram, às próprias custas, que os mais de quinhentos anos de experiência acumulados pelos *luthiers* do passado foram realmente necessários — senão indispensáveis — para se chegar ao violão atual. Em contrapartida, também é verdade que os progressos da ciência proporcionaram respostas exatas a problemas antes resolvidos de forma empírica. E, finalmente, não deixa também de ser verdade que alguns comerciantes lamentam não conseguir vender instrumentos feitos com ótima madeira amadurecida e de excelente sonoridade, só porque não foram fabricados segundo as regras ditadas pela tradição. Por exemplo, se o veio da madeira do tampo harmônico for muito largo ou de superfície irregular, perturba o sentido estético do comprador e lhe dá a impressão de estar diante de um instrumento menos valioso. Isso porque, segundo a tradição, o veio deve respeitar determinadas condições, como não ter nós nem bolsas de resina, por exemplo. Assim, é até comum que excelentes madeiras sejam recusadas exatamente por seu aspecto.

Tampouco se deve concluir, com base nisso, que os músi-

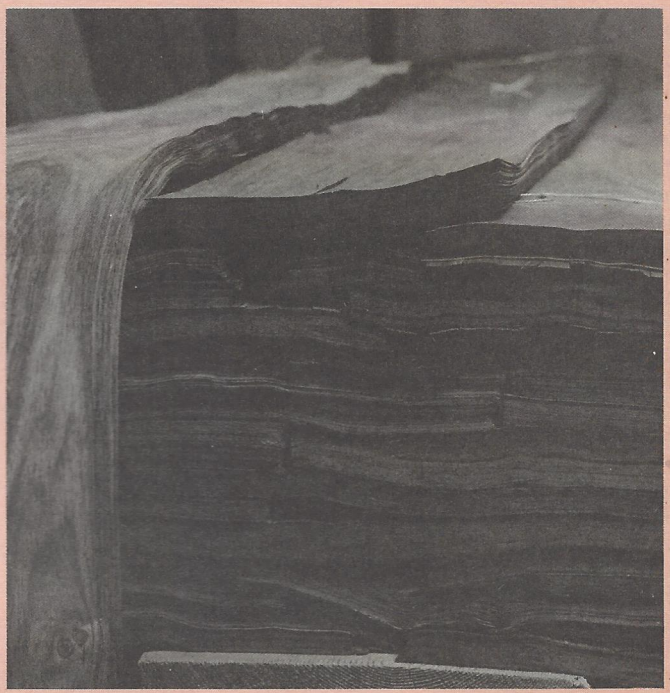
Madeira de abeto em fase de cura natural (foto de Piero Baguzzi/Arquivo Fabbri); ao lado, floresta de coníferas (foto de Guido Zaglio/Arquivo Fabbri).



cos sejam personagens mimados a ponto de atribuírem um peso excessivo a detalhes insignificantes. Muito ao contrário, qualquer um que goste de música conhece muito bem a relação particular que se estabelece entre o intérprete e seu instrumento. A música, como se sabe, é emoção. Pode despertar nos ouvintes os sentimentos mais diversos: comoção, ternura, raiva, nostalgia, saudade etc. Mas, para que isso aconteça, a obra do compositor não basta: é preciso que seu intérprete saiba dar vida às notas impressas e comunicar ao público as emoções.

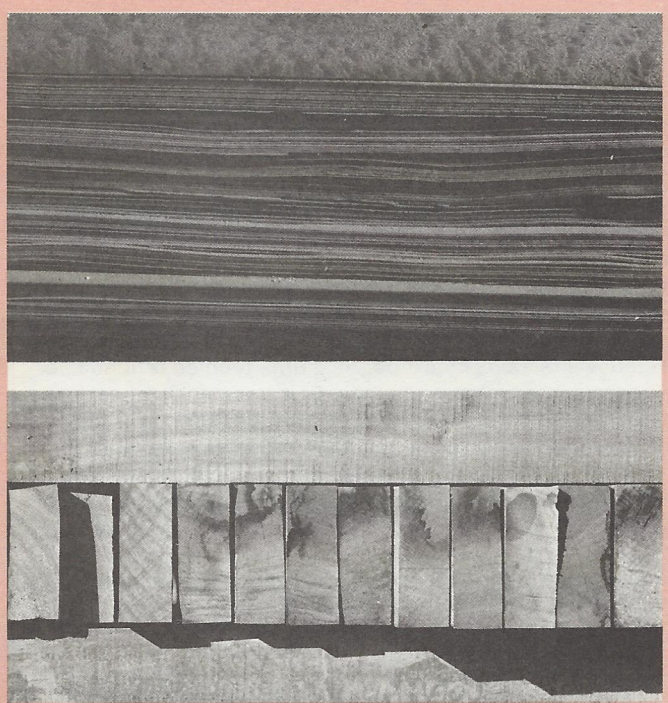
"No Palácio Ducal de Gênova, executei com o violino Guarnieri del Gesù, que pertenceu a Paganini, seu *Concerto n.º 1, em Ré Maior*. Quando se ouve esse instrumento, ou mesmo só de tê-lo nas mãos, sentem-se sempre as mesmas emoções. Na intensa concentração daquele momento, minhas mãos e meu pensamento estavam unidos e inspirados na consciência de interpretar, não mecanicamente, mas com a maior profundidade do meu íntimo, o espírito e a arte de Paganini." Assim Aldo Ferraresi definiu a perfeita integração entre instrumento e instrumentista.

Nesse caso tratava-se de um violino, embora o mesmo discurso possa ser repetido para o violão e para outros instrumentos. Até o século passado, os *luthiers* podiam exercer seu ofício com devoção e competência; mas, quando a demanda começou a aumentar, a situação mudou. Em poucos anos surgiram empresas nem sempre qualificadas, que colocaram no mercado milhares de instrumentos de baixo custo. Claro, a estética era perfeita, as madeiras brilhantes, o som potente. A resistência, porém, deixava muito a desejar e mesmo o timbre não era bem aquele que se pretendia. Não estamos falando de violões que descolam assim



que se altera o índice de umidade do ar, nem das caixas harmônicas que se abrem porque sua madeira não foi devidamente curada. A esse respeito vale lembrar aqui que certas famílias de fabricantes costumavam, em épocas melhores, estocar enormes quantidades de madeira que só seriam usadas pelos seus descendentes. Mas essas madeiras eram muitas vezes escolhidas tendo-se como único critério a disponibilidade do material. E, por vezes, a madeira armazenada era rígida demais ou, então, excessivamente leve. Além disso, a profissão de construtor de violões não se assimila em pouco tempo. Desse modo, quando os compradores perceberam a diferença entre um violão construído segundo as regras e outro fabricado sem a devida preocupação com as qualidades acústicas, os construtores tiveram de tomar medidas no sentido de atender às exigências do mercado, que se tornavam cada vez mais específicas.

No alto, lâminas de madeiras diversas. Embaixo, lâminas de mogno para caixas de ressonância e blocos de mogno para braços (fotos de Piero Baguzzi/Arquivo Fabbri).



A escolha da madeira

Conseqüentemente dedicou-se muita atenção à madeira, para evitar que modificações e rachaduras influíssem negativamente sobre a sonoridade e o timbre. O braço, por exemplo, sujeito a deformações provocadas pela tensão das cordas, é construído sobrepondo-se quatro ou cinco lâminas de madeiras diferentes. É claro que a madeira deve estar perfeitamente tratada. Os meios à disposição do construtor são atualmente infinitos. Só que dar à madeira, uma matéria viva, as características necessárias não é tão simples como parece. Antes de mais nada, as árvores devem ser cortadas em determinado período do ano, quando estão em repouso vegetativo e a linfa concentrada nas raízes. Na medida do possível, deve-se preferir o amadurecimento (a cura) natural, que se estende por alguns meses ou anos. Quan-

do isso não for possível, a cura artificial terá de ser acompanhada com a máxima atenção, de forma que as células não sejam obrigadas a expelir bruscamente as substâncias que preenchem os espaços entre as moléculas. Pois, do contrário, o som não poderia propagar-se com a mesma velocidade e as qualidades acústicas do instrumento não corresponderiam às expectativas.

Mas qual é a importância da qualidade da madeira para um rendimento acústico perfeito? Vamos ver o que acontece quando dedilhamos uma corda deixada livre para vibrar. Após ter sido solicitada, a corda começa a oscilar, assumindo a forma de um fuso, com uma freqüência que depende de seu comprimento e de sua tensão, e emite um som. A vibração é transmitida através do ar às duas tábuas da caixa harmônica, que entram em ressonância segundo a chamada "lei das oscilações forçadas". Explica-se melhor: a caixa harmônica de um violão é capaz de vibrar com uma freqüência que lhe é própria; basta bater sobre ela com a mão para perceber o som que emite. Quando, porém, uma corda começa a vibrar, a caixa também entra em ressonância, vibrando com a mesma freqüência. Esse fenômeno é muito importante, pois, graças a ele, o som ganha intensidade, torna-se mais forte. Para perceber isso basta pegar uma corda, colocá-la em tensão longe de qualquer caixa de ressonância e fazê-la vibrar: você ouvirá o mesmo som, mas muito mais fraco.

Portanto, é fácil entender que para construir a caixa harmônica de um violão convém escolher uma madeira que tenha os mais altos coeficientes acústicos e mecânicos; e está provado que as espécies vegetais que reúnem as qualidades desejadas são as mesmas que se utilizam para a construção das caixas harmônicas dos instrumentos de arco, os violinos e violoncelos, por exemplo. A madeira mais adequada, entre as numerosíssimas famílias vegetais, é a de algumas espécies de coníferas existentes na Europa central e sul-oriental. Se bem que outras regiões, como o Canadá, o México e a Ásia Menor, também fornecem madeiras muito valiosas, com alto coeficiente acústico, elásticas e flexíveis. Entre as madeiras mais apropriadas destaca-se o abeto-vermelho. Através dele o som se propaga a uma velocidade de cerca de 5 500 metros por segundo, enquanto no ar alcança cerca de 340 metros por segundo. O abeto-branco, que nasce nos Alpes e nos Apeninos, também é valioso por sua ressonância. Outras madeiras apreciadas na luteria são o bordo, o choupo, a palissandra, o ébano, que é utilizado para as partes acessórias, e o cedro-branco do Canadá, entre as principais.

Os vernizes

São extremamente importantes no acabamento dos violões, não só por seu efeito estético, mas também por contribuírem decisivamente para a conservação do instrumento. Mais do que isso, porém, o verniz é fundamental para o efeito acústico.

A questão dos vernizes é uma preocupação constante para os especialistas, que têm lhes dedicado livros e anos de pesquisa. A química moderna tornou aparentemente ultrapassados os produtos que se utilizaram desde o século XV. As receitas conservadas nos livros da época são todas à base de resinas vegetais: goma-guta, sangue-de-drago, piche, extratos de madeiras tropicais, resina de aroeira, sandáraca, óleo de linho e de castor, terebintina veneziana, óleos aromáticos e álcool de vinho a 96°. Na realidade, muitos instrumentos bem construídos acabaram estragados pelo uso de vernizes cuja densidade não se adequava à estrutura da madeira.

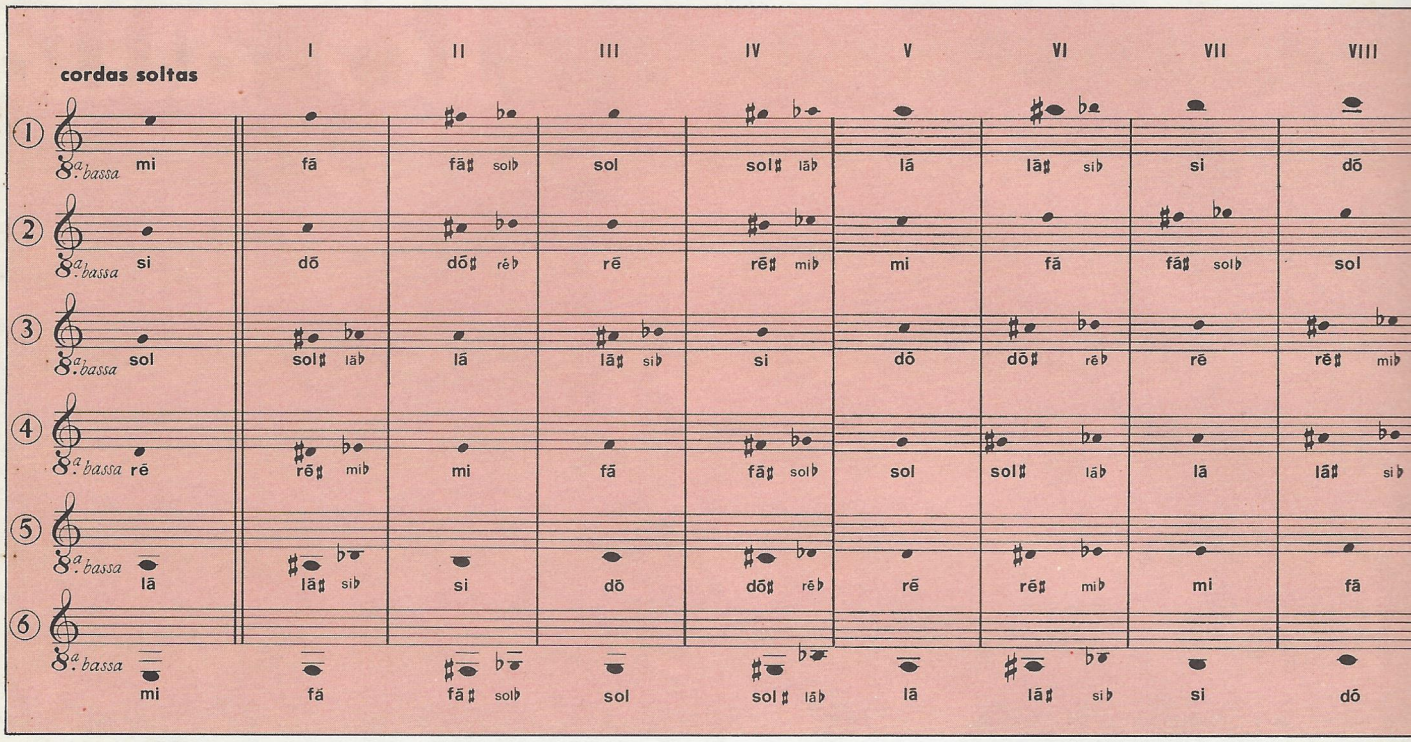
Processo automático de envernizamento eletrostático dos braços (foto de Piero Baguzzi/Arquivo Fabbri).

Por isso o especialista moderno deve estudar os métodos do passado que proporcionaram resultados satisfatórios. E com a ajuda da ciência moderna será possível, então, aperfeiçoar os próprios conhecimentos, adequando-os às exigências atuais. Além disso, o tempo sempre foi um grande aliado. No passado era comum não se poder atender às encomendas por causa do clima desfavorável. Os mestres especialistas tinham descoberto que a melhor maneira de curar o instrumento envernizado era expô-lo aos raios diretos do sol nas primeiras horas da manhã. E no resto do dia eram preferíveis os raios indiretos. Se a uma técnica refinada como essa acrescentarmos a mão do instrumentista, está esclarecido por que os instrumentos antigos têm uma sonoridade que os atuais não conseguem reproduzir: as vibrações provocadas pelo executante ajudam a madeira e o verniz a expelirem os corpos estranhos que neles se encontram. Por isso, só com o passar do tempo e com o uso é que um instrumento de ótima qualidade adquire aquela sonoridade plena e redonda, o seu timbre ideal, dando o melhor de si.

Dario Formentin

18ª aula

Georges Brassens *(Universal Photo)*



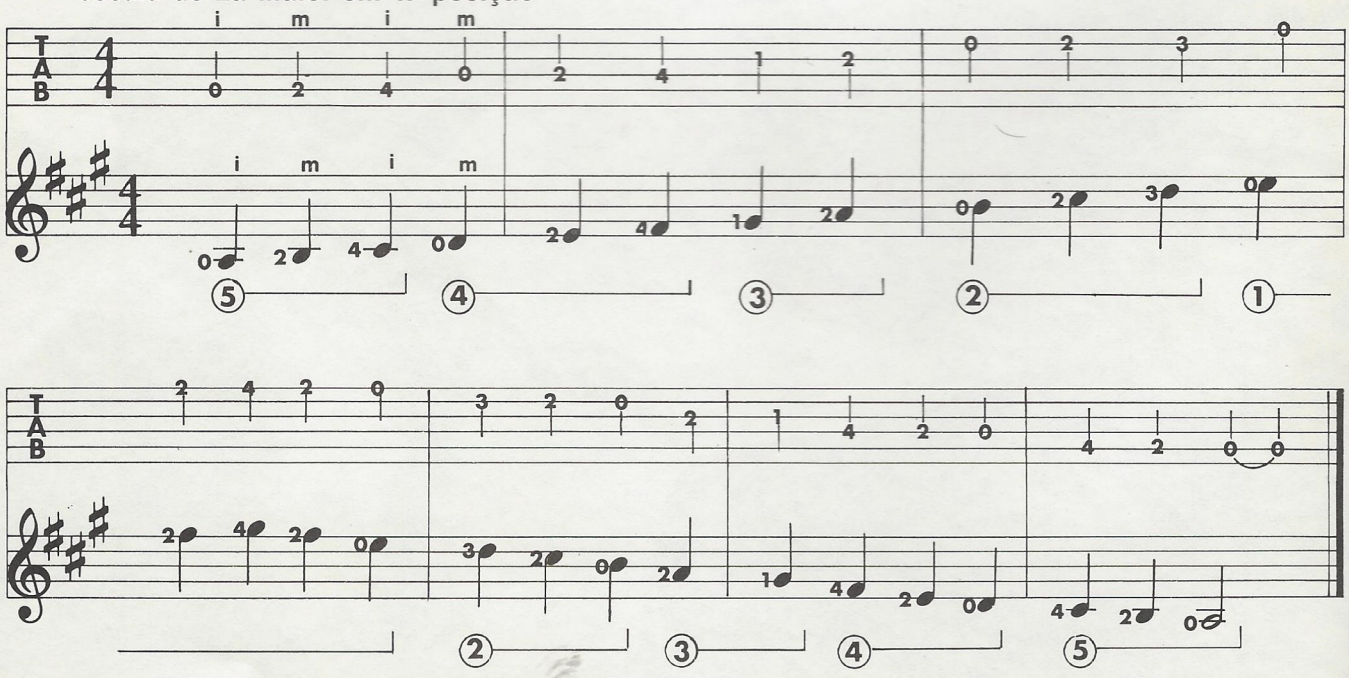
VIOLÃO

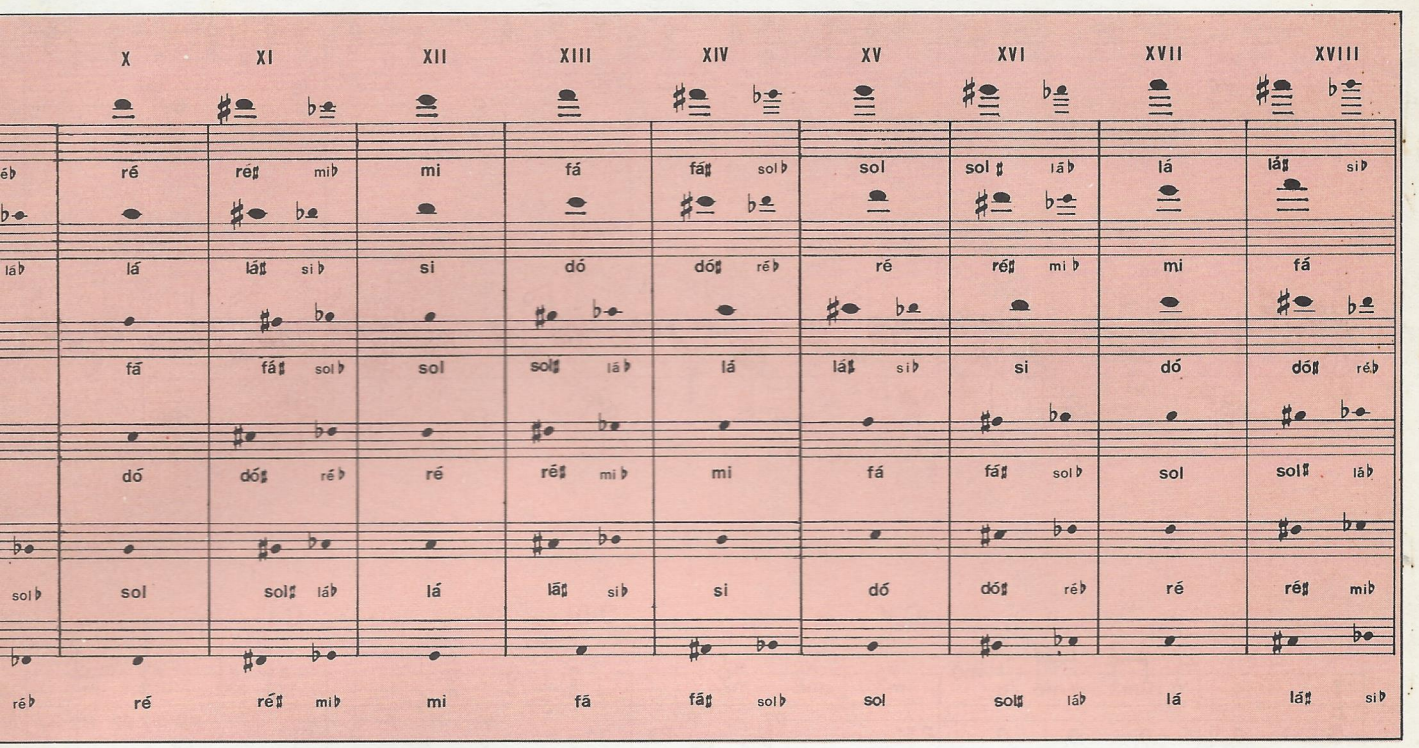
exercícios

Mario Gangi

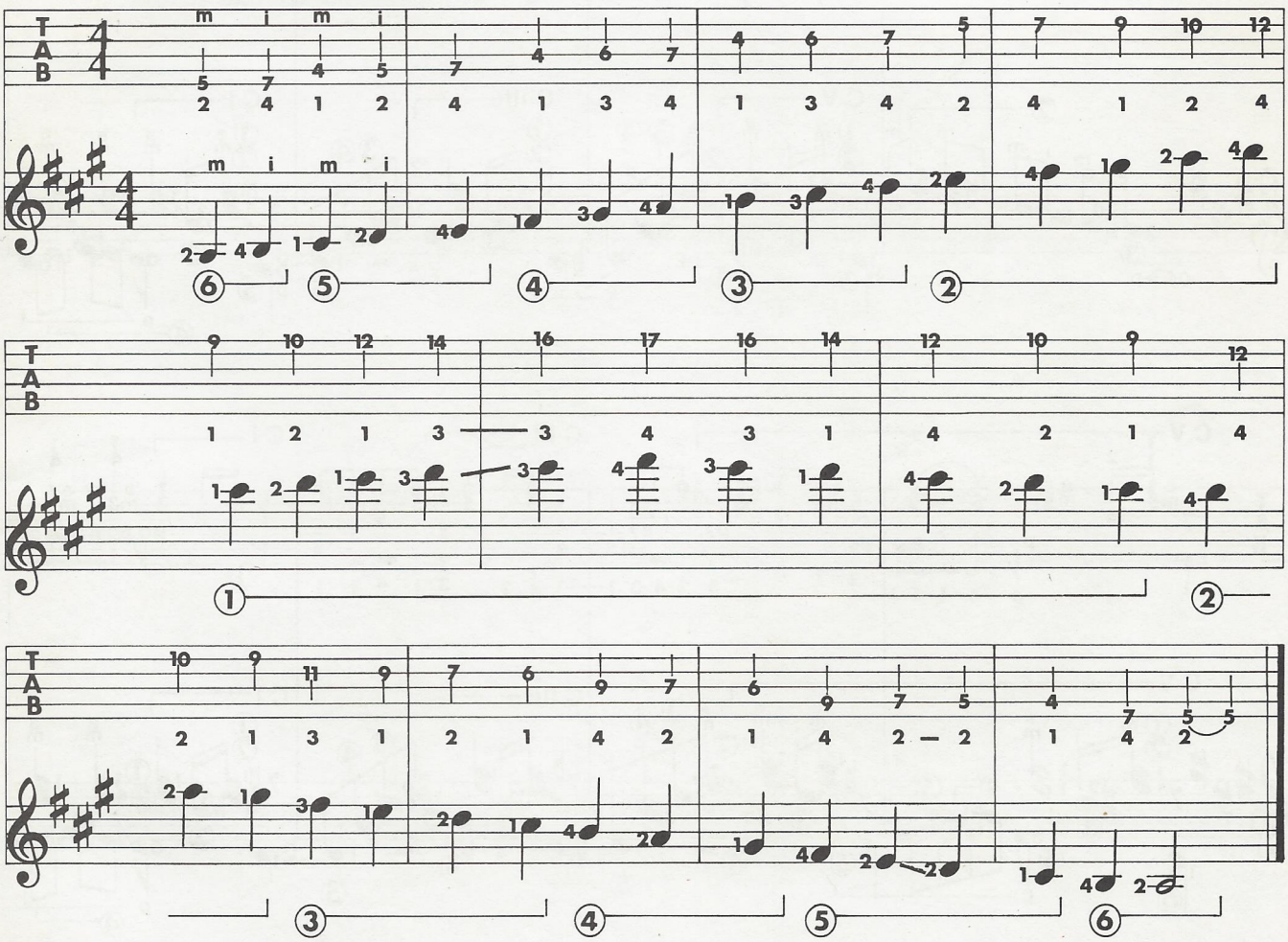
47 Na execução do trecho em lá maior é importante observar atentamente o dedilhado da mão direita. Tomemos como exemplo os quatro primeiros compassos: veja que o polegar dedilha a quinta e sexta cordas, enquanto o indicador dedilha apenas a terceira. Procure executar corretamente, para obter a sonoridade cheia que o trecho exige. E mantenha sempre um ritmo constante, do primeiro até o último compasso, exatamente como eu faço no cassete.

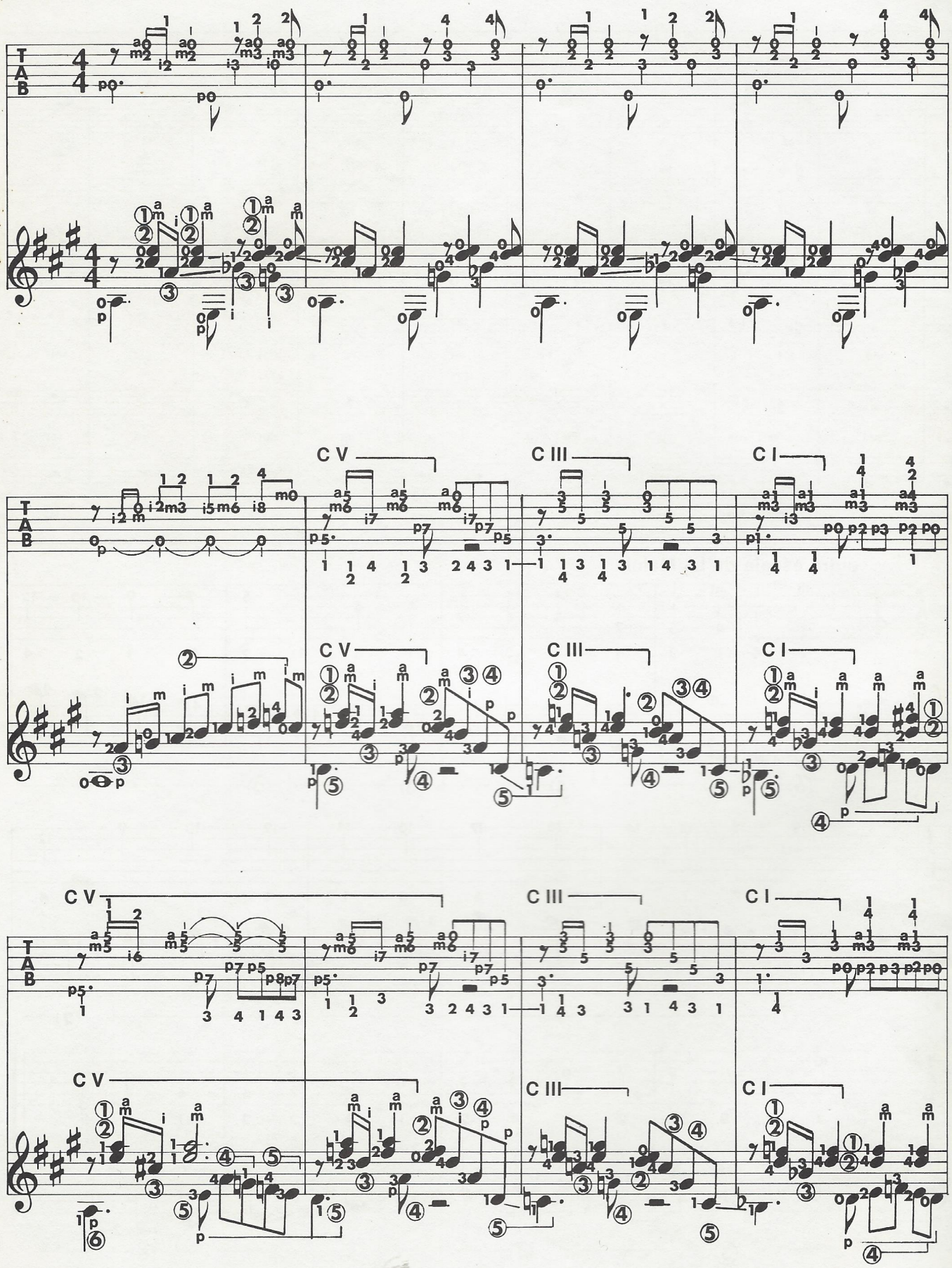
escala de Lá Maior em 1.ª posição

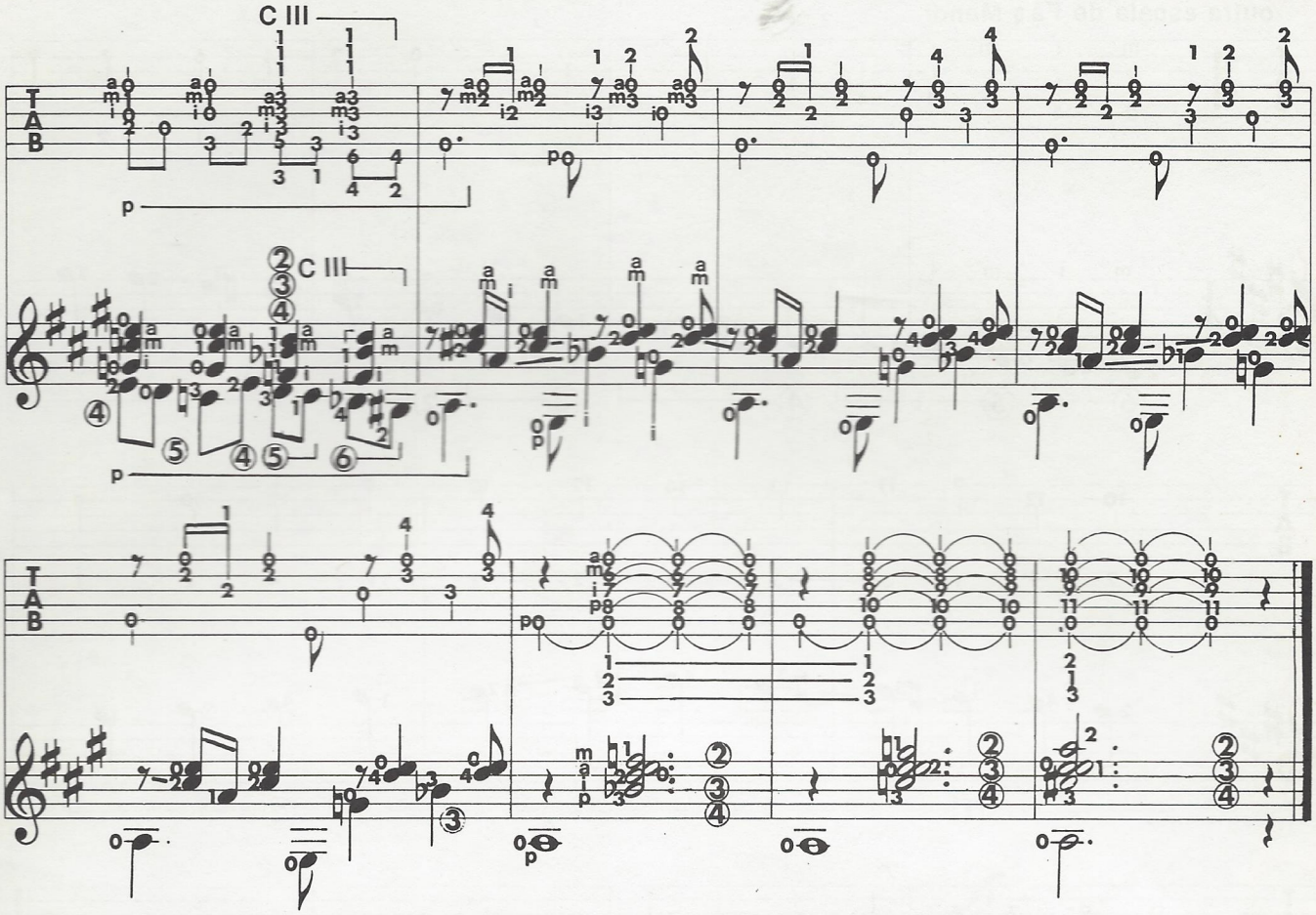




outra escala de Lá Maior

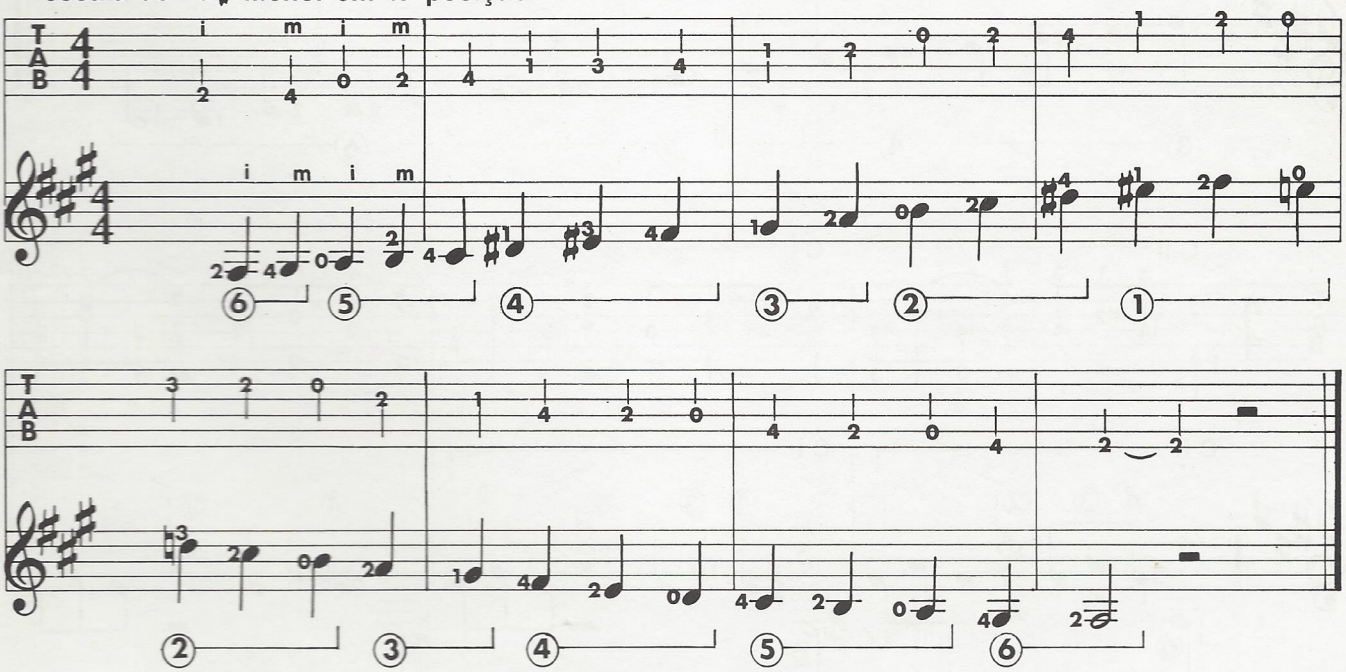



C V
C III
C I
C V
C III
C I
C V
C III
C I

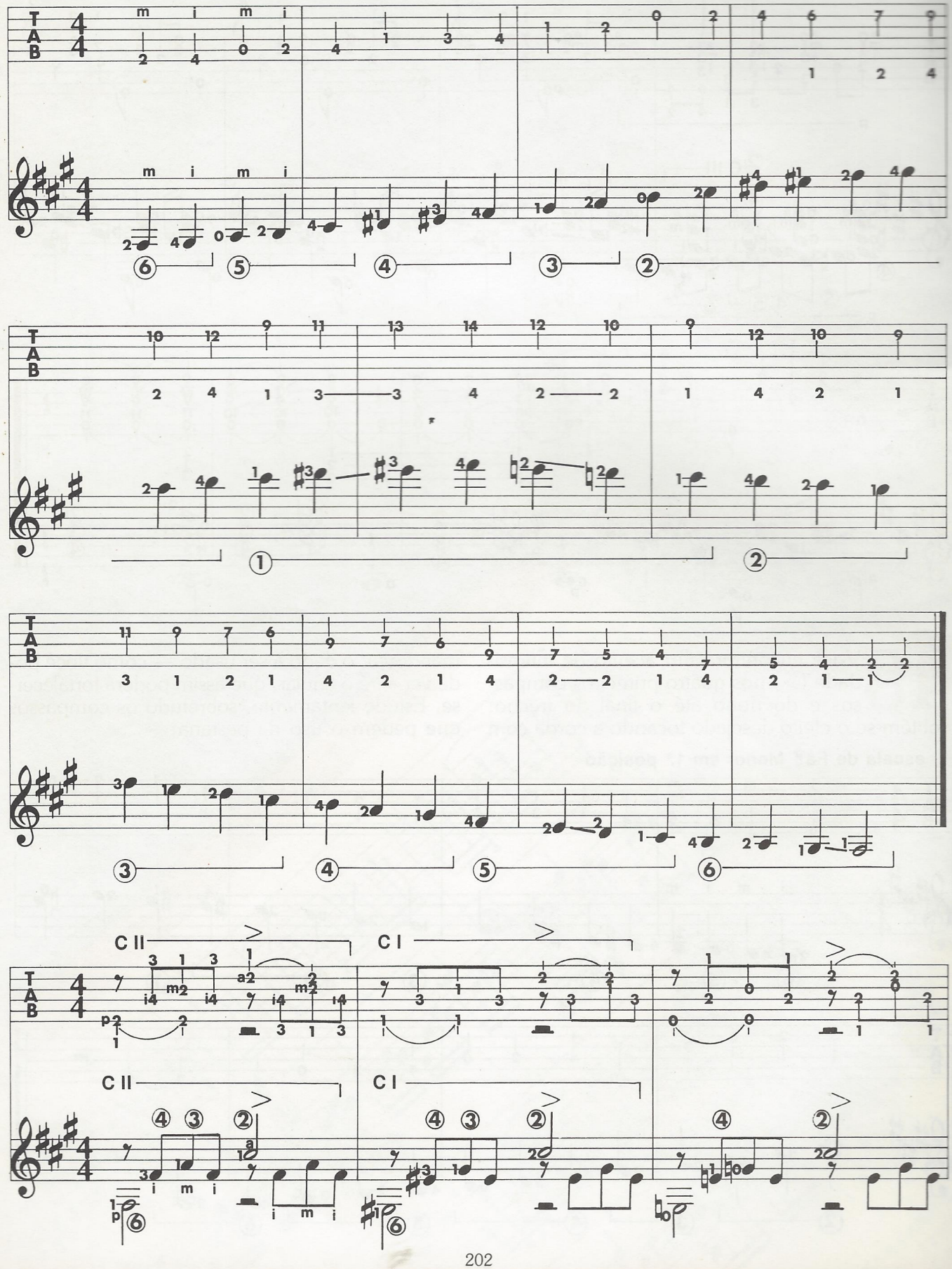


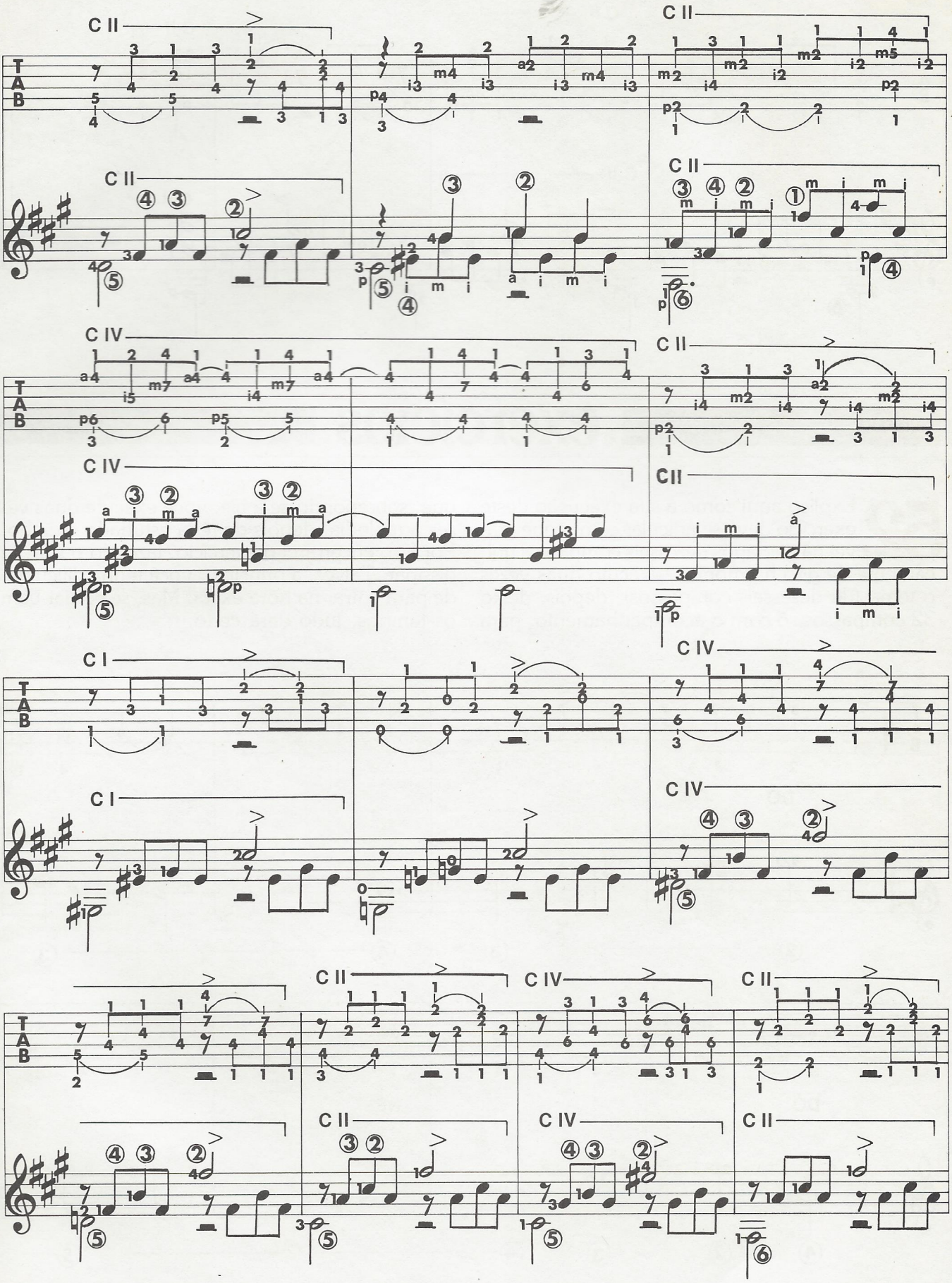
48 Você encontrará um acento de intensidade (>) nos quatro primeiros compassos e do nono até o final do trecho: obtém-se o efeito desejado tocando a corda com mais força; o dedo a ser usado — como você pode ver — é o anular, que assim poderá fortalecer-se. Estude lentamente, sobretudo os compassos que pedem o uso da pestana.

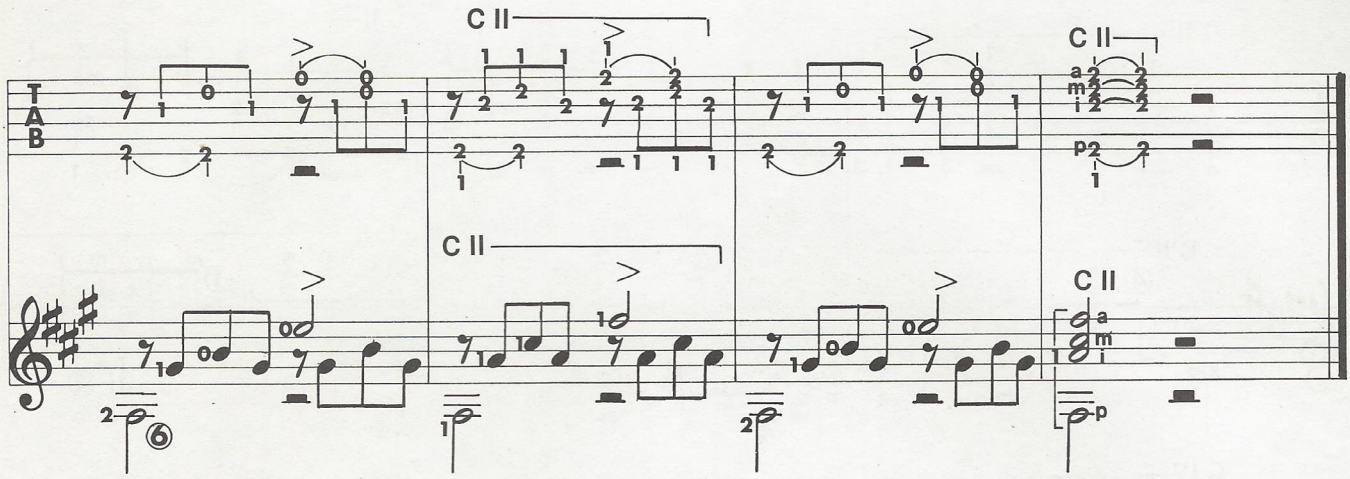
escala de Fá♯ Menor em 1.ª posição



outra escala de Fá♯ Menor




C II
C II
C II
C II
C IV
C IV
C II
C II
C I
C I
C IV
C IV
C II
C II
C IV
C II
C II
C IV
C II

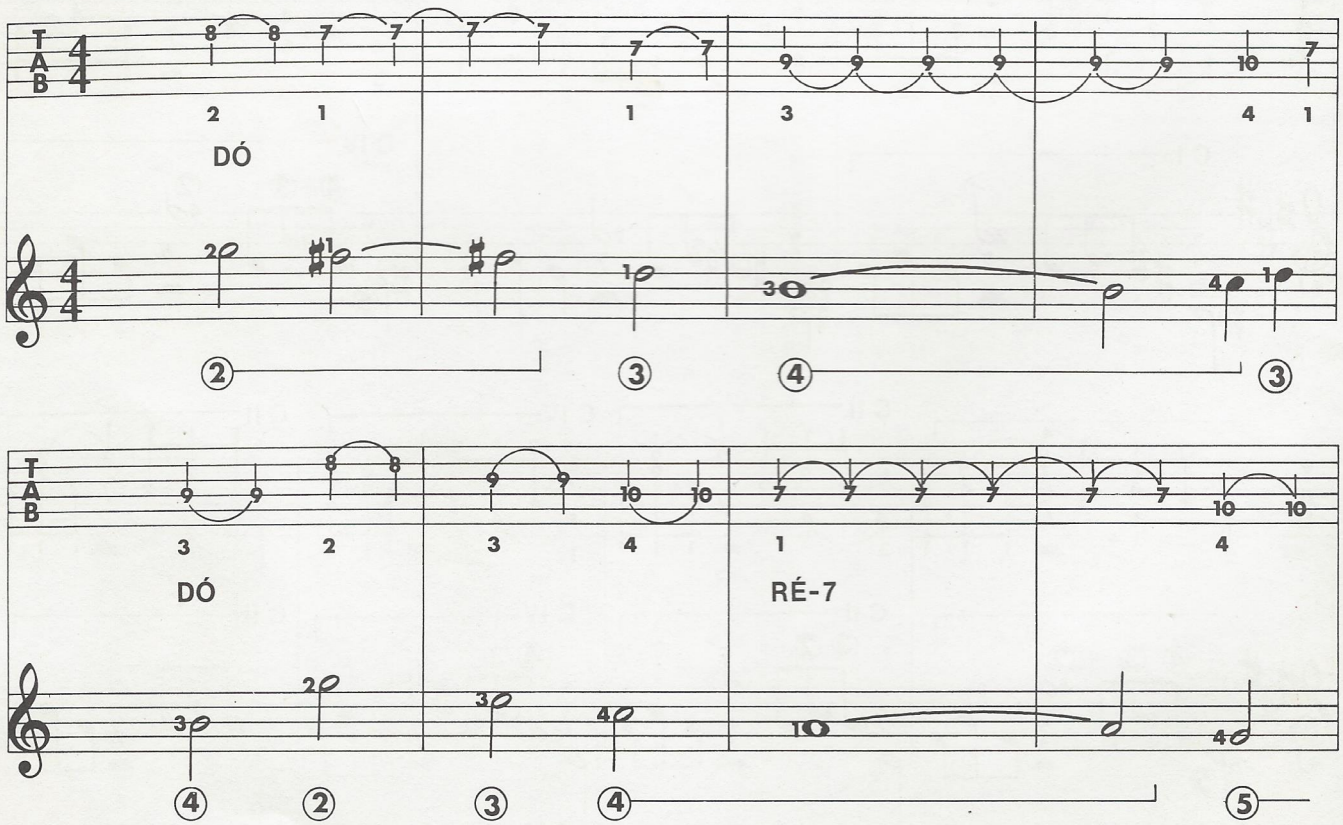


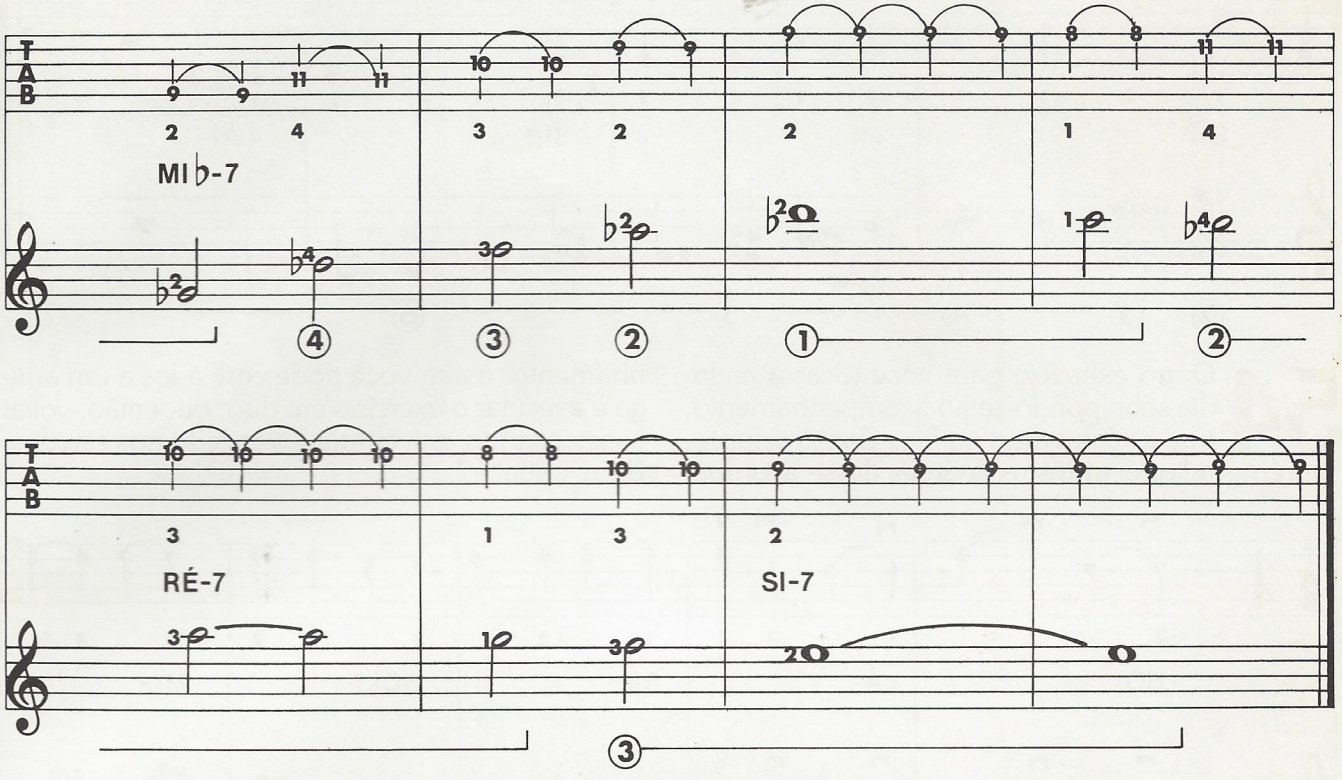
GUITARRA

exercícios

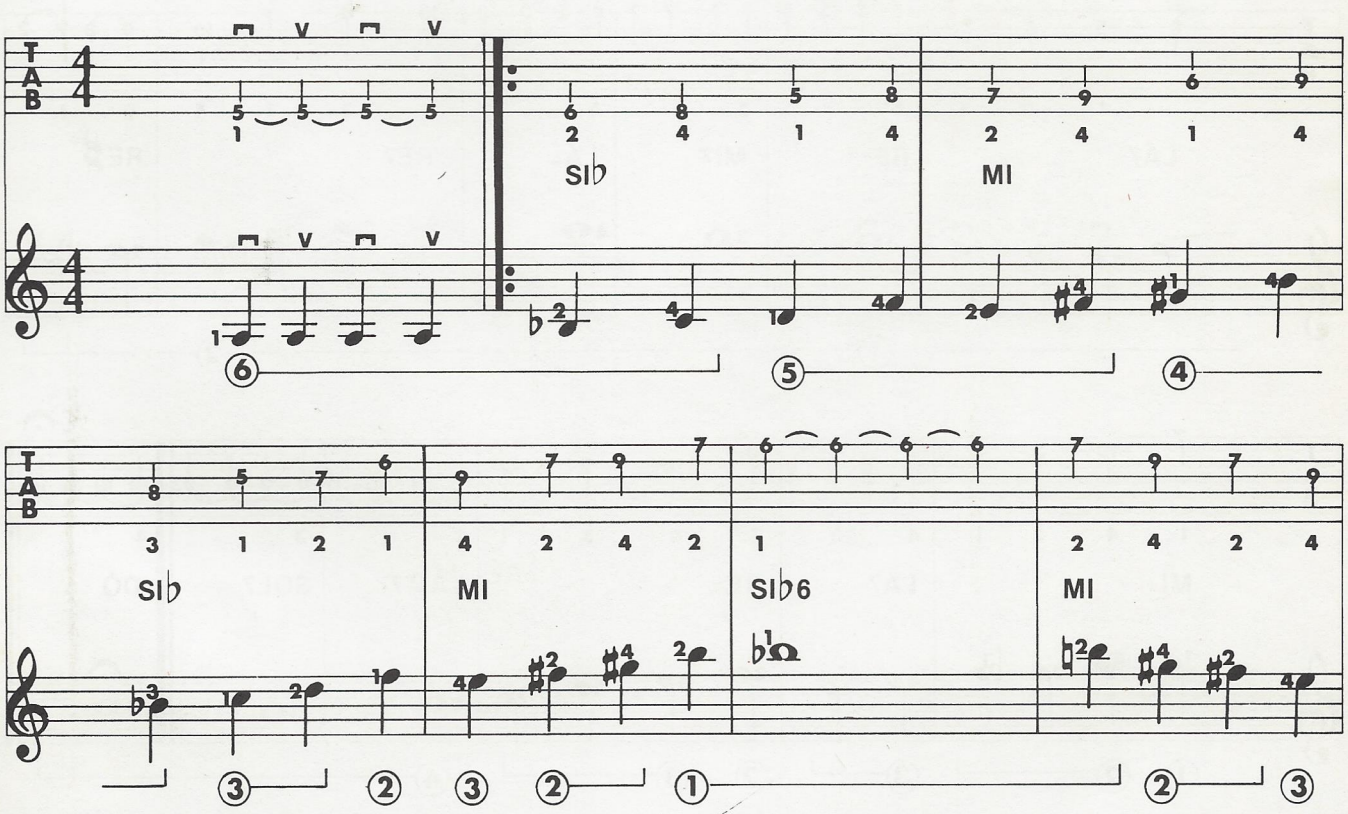
Franco Cerri

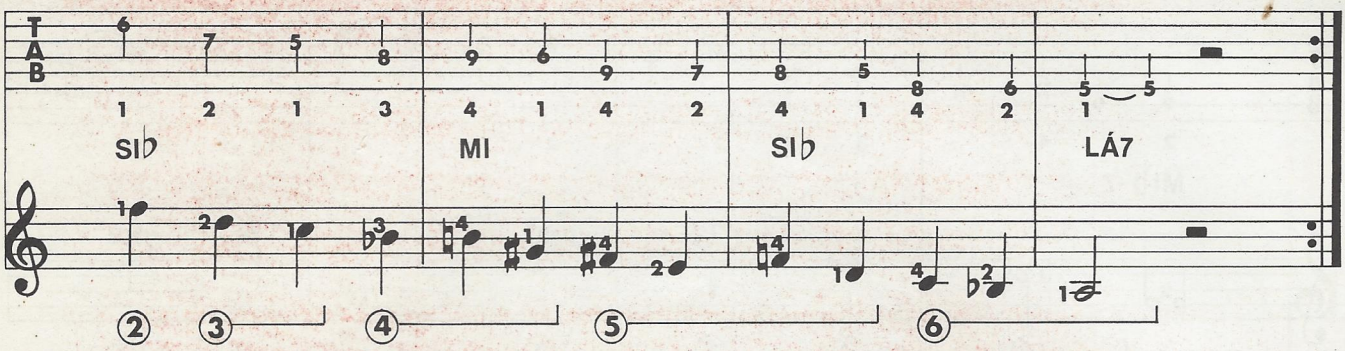
52 Explico aqui como a sua execução deste exercício deve se articular com o que gravei na fita: após dezesseis compassos unicamente de giro harmônico, executo duas vezes o tema (de dezesseis compassos); depois, deixo 32 compassos só com o acompanhamento, para que, sobrepondo-se a ele, você execute duas vezes a melodia, depois de tê-la estudado sozinho. Por fim, encerrarei o exercício, fazendo o som se dissipar. Talvez, a princípio, você tenha dificuldade para entrar na hora exata. Mas, se contar bem os tempos, tudo dará certo.



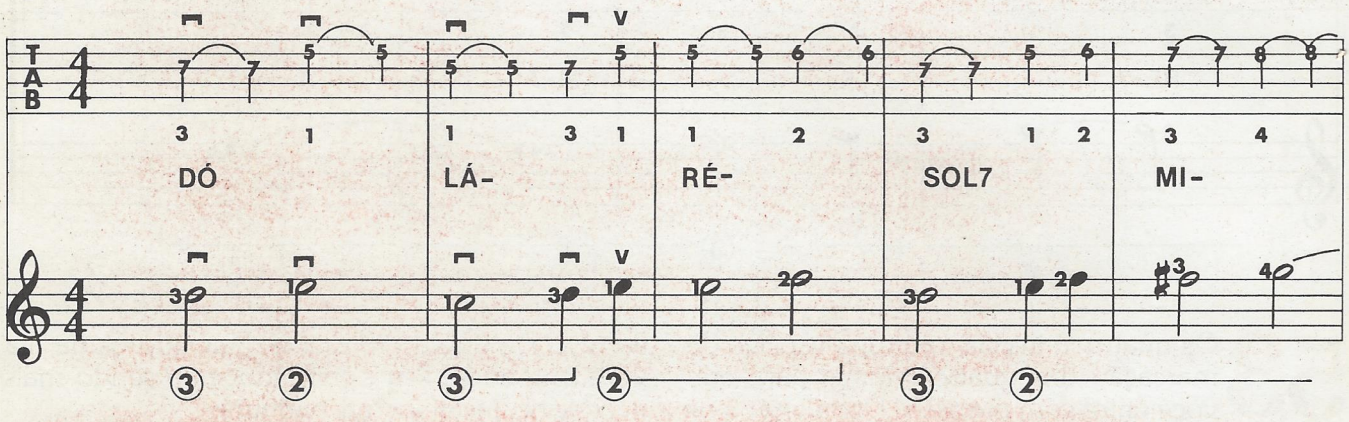


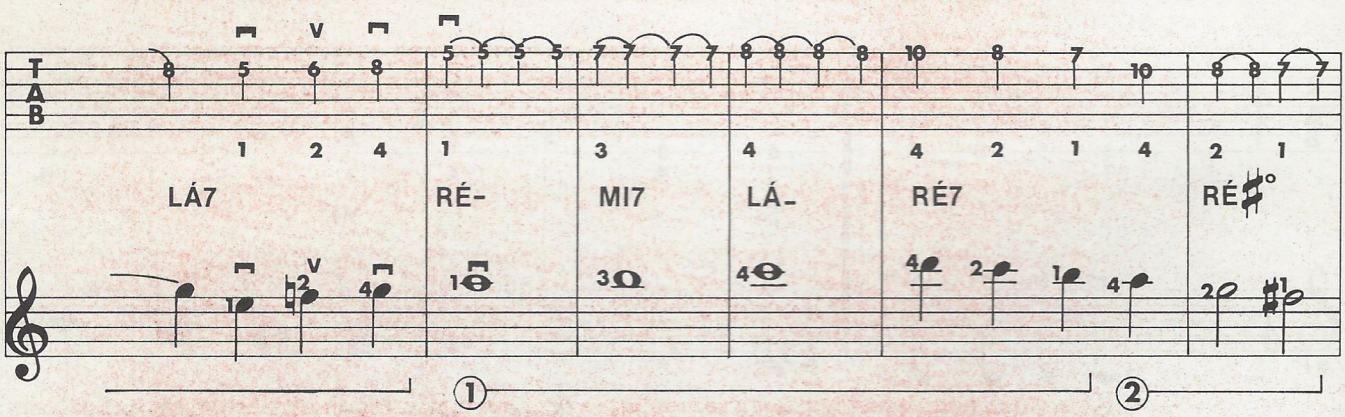
53 Os quatro *lá* iniciais são uma espécie de marcação dos quatro tempos para que você entre com precisão. Desta vez eu os escrevi. De agora em diante, ouvindo-os na fita você entenderá seu significado, não sendo mais necessário incluí-los na partitura.

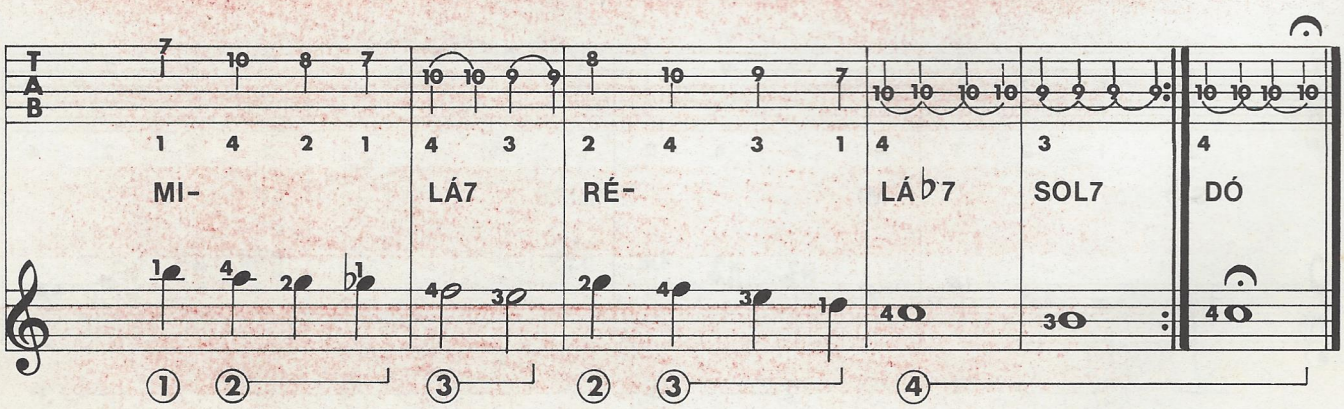




54 Outro exercício para você tocar a melodia sobrepondo-se ao acompanhamento, que está gravado na fita. Como sempre, porém, indiquei todos os acordes desse acompanhamento: assim você pode confiá-los a um amigo e executar o exercício em duo, ou, então, voltar a eles quando estiver mais avançado nos estudos. Bom trabalho!







19ª aula

Atahualpa Yupanqui *(Foto de Silvia Lelli Masotti)*

Atahualpa Yupanqui: o violão dos Andes

Por mais que a América Latina tenha apresentado artistas renomados, um personagem destaca-se entre todos por seus dotes extraordinários: o índio argentino Atahualpa Yupanqui (Hector Roberto Chavero). O próprio artista afirma que "este nome não é um pseudônimo, é uma responsabilidade", pois Atahualpa e Yupanqui foram dois dos maiores imperadores incas. O músico-poeta nasceu em 1908, em Pergamino, cidadezinha a cerca de 300 quilômetros de Buenos Aires — no meio dos pampas argentinos. Na família, além do espanhol, falava-se a língua dos índios e devotava-se grande amor pelas tradições. Com sete anos, Hector começou a estudar violino que mais tarde trocou pelo violão. Aos treze anos, mudou-se com a família para San Miguel de Tucumán. O fato de se estabelecer naquele lugar permitiu-lhe assimilar as técnicas violonísticas em uso entre os camponeses e aprender os diferentes estilos de dança e canções populares, que fizeram de Yupanqui um dos primeiros divulgadores do patrimônio folclórico da América Latina. Data dessa época uma de suas mais famosas músicas: *Camino del Indio*. Seu repertório enriqueceu-se com descrições da dura vida dos mineiros e dos camponeses, da sensação de impotência frente às extensões infinitas dos pampas. As letras denunciam opressão e injustiças. Evocadoras da altivez e da coragem de um povo, suas composições desagradaram às autoridades.

No pós-guerra encontramos Yupanqui na Europa — viveu por longo tempo na Hungria estudando a música dos ciganos. Em 1948, voltando à sua pátria, passa por Paris onde conhece Edith Piaf. Com ela faz vários concertos, e o que era passageiro transforma-se em definitivo. Desde então, Yupanqui vive em Paris, gravando discos de muito sucesso e fazendo *tournées* pelo mundo.

No extenso repertório de Yupanqui alinham-se composições baseadas em formas tradicionais e que fazem citações de danças populares de sua terra. Dos pampas vêm o *estilo*, reflexivo canto da solidão, e a *milonga*, de caráter mais narrativo; a melancólica *vidalita* é uma derivação da grave e profunda *vidala*, espécie de oração típica do norte da Argentina. Dessa região provém igualmente a *chacarera*, outrora a dança preferida dos habitantes do interior do país.

A técnica desse violonista é muito avançada e absolutamente pessoal, sobretudo no uso das cordas graves e do *glissando*, assim como são fora do comum suas qualidades de cantor e compositor. Com mais de oitenta anos, Atahualpa Yupanqui representa uma lenda viva da música popular internacional.

Daniele Caroli

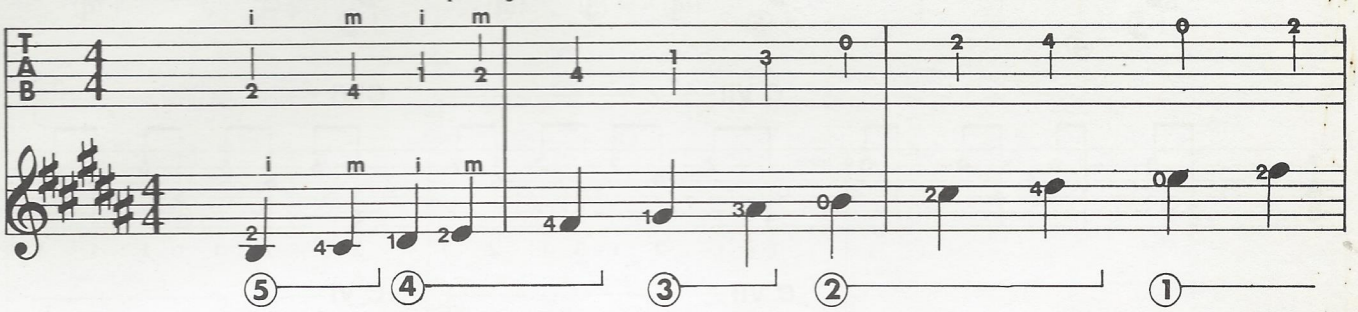
Atahualpa Yupanqui, o índio argentino cujos dotes musicais extraordinários o transformaram numa lenda viva da música popular internacional.

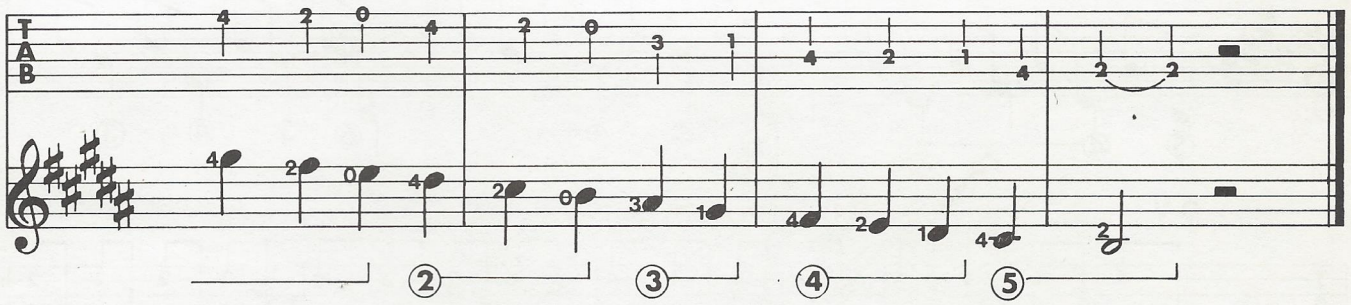
exercícios

Mario Gangi

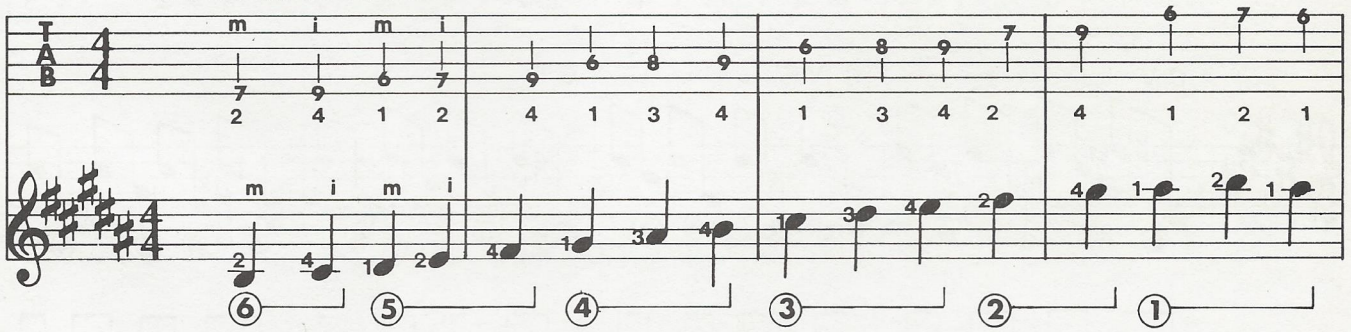
49 O exercício, na tonalidade de si maior, baseia-se numa fórmula de dedilhado para a mão direita que, escrita apenas no primeiro compasso, repete-se idêntica até o fim: prevê a constante alternância dos dedos médio e indicador com o polegar. Tenha sempre em mente a fórmula: p-m, p-i, p-m, p-i. Observe que *m* e *i* tocam sempre a segunda corda. Estude com paciência, procurando dar à sua execução clareza, precisão rítmica e uniformidade sonora.

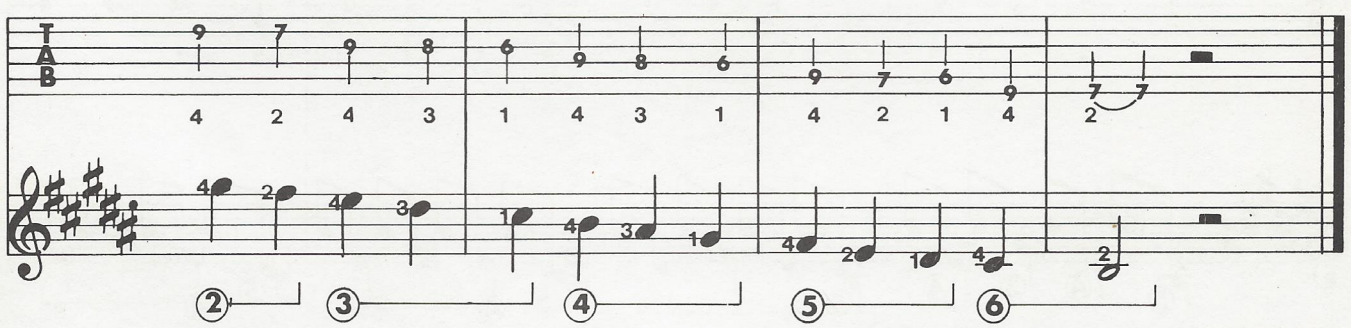
escala de Si Maior em 1.ª posição

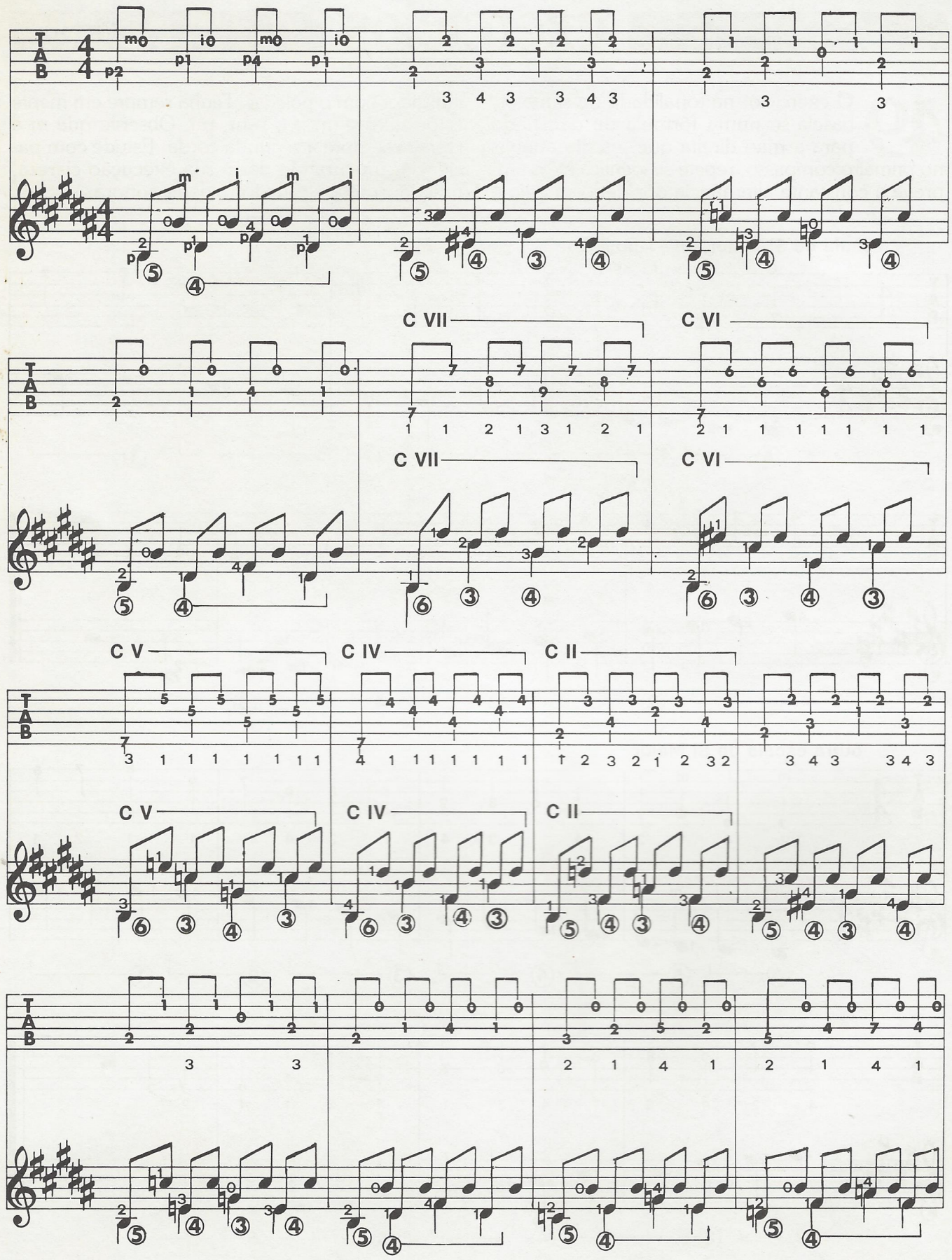


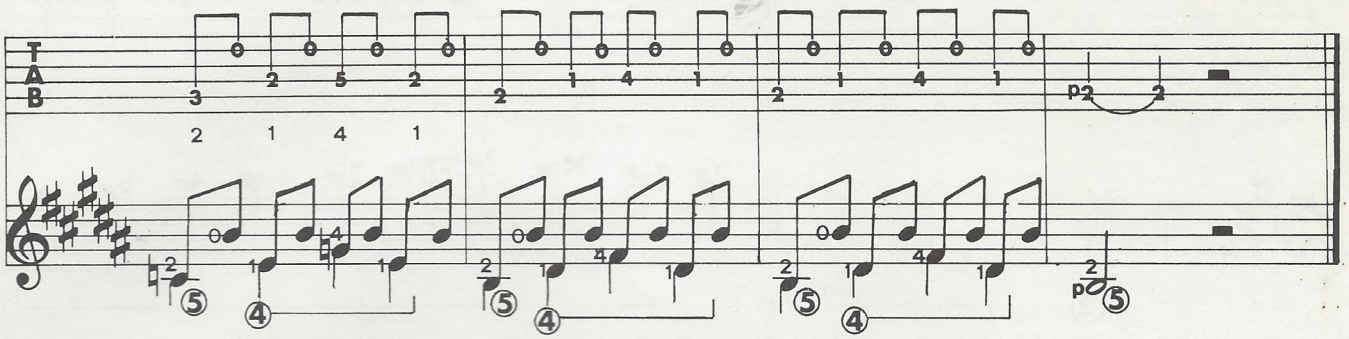


outra escala de Si Maior



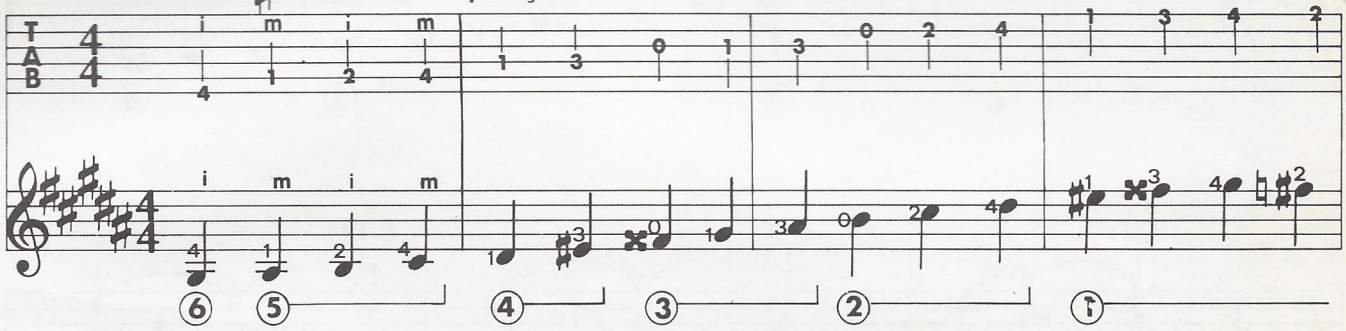


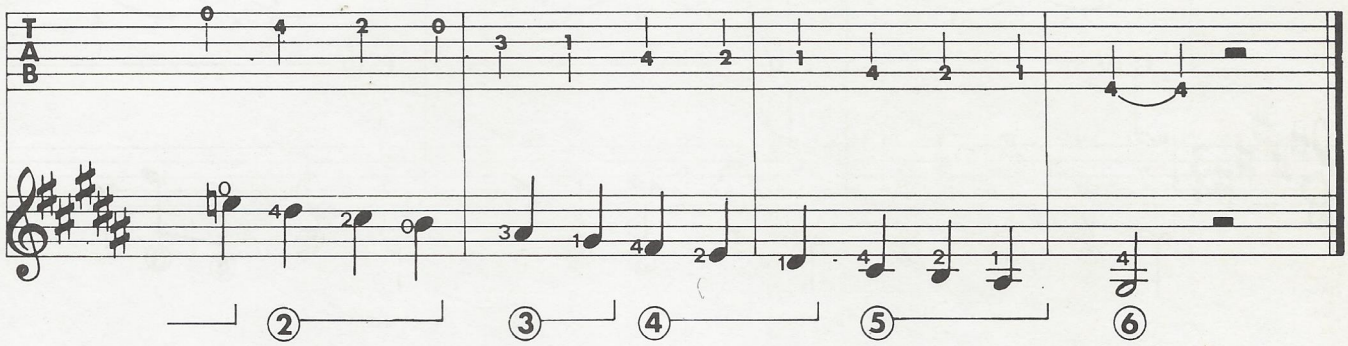

C VII
C VI
C VII
C VI
C V
C IV
C II
C V
C IV
C II



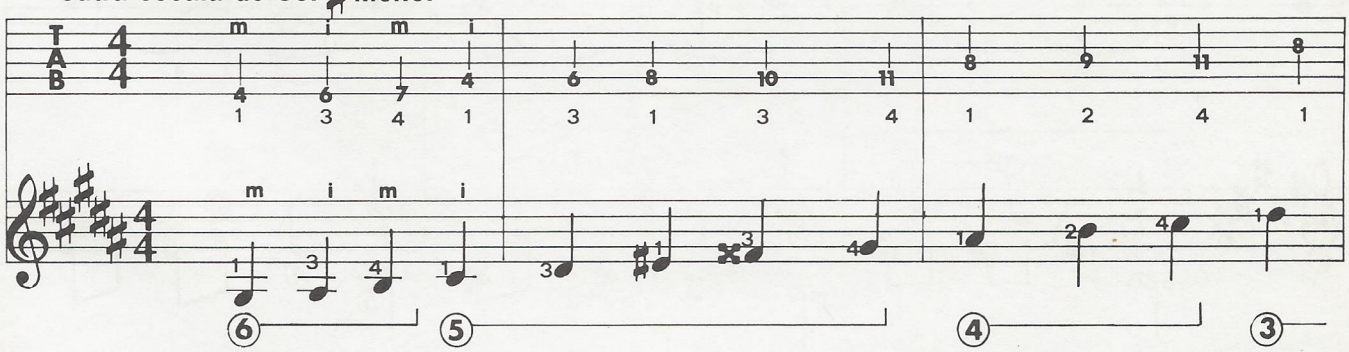
50 A tonalidade de sol sustenido menor é das mais difíceis para o violão. E você vai perceber isso ao estudar a escala, que traz uma novidade: a utilização do *dobrado sustenido* (𝄪) colocado à frente da nota *fá* e que tem por função elevá-la em dois semitons, isto é, um tom. Isso a faz coincidir, em termos de som, com a nota *sol*.

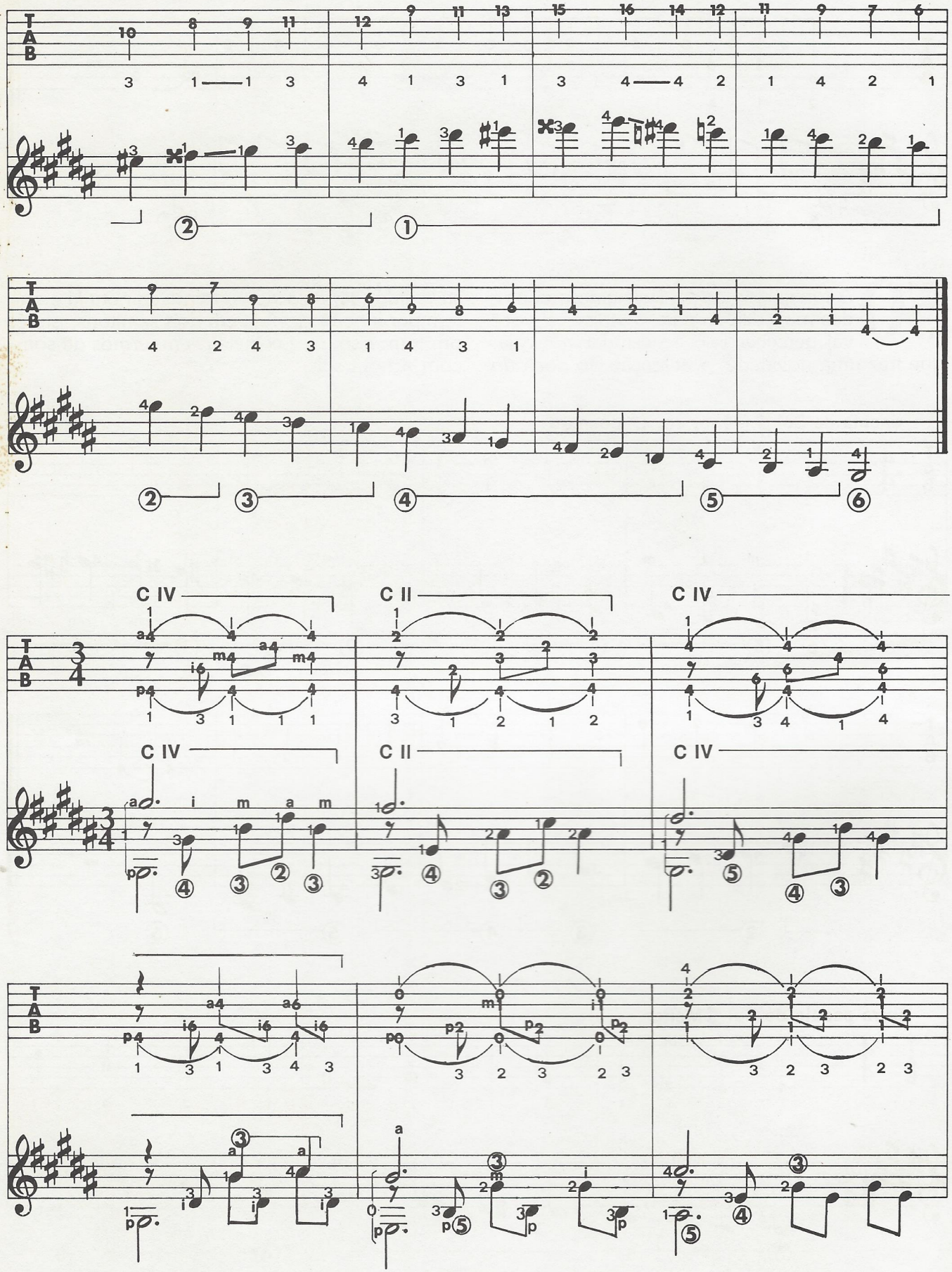
escala de Sol ♯ Menor em 1ª posição

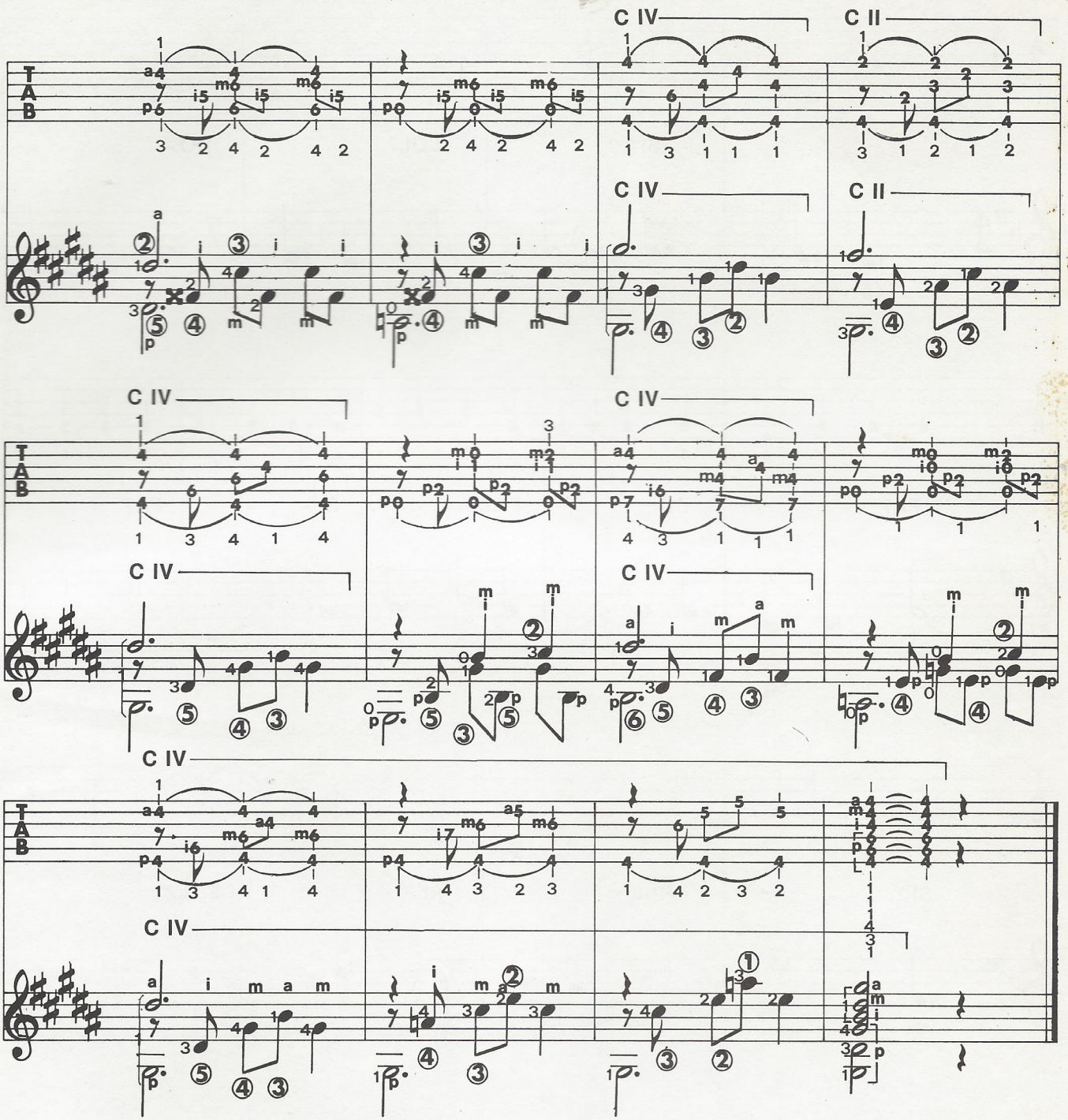




outra escala de Sol ♯ Menor




T
A
B
C IV
C II
C IV
C IV
C II
C IV

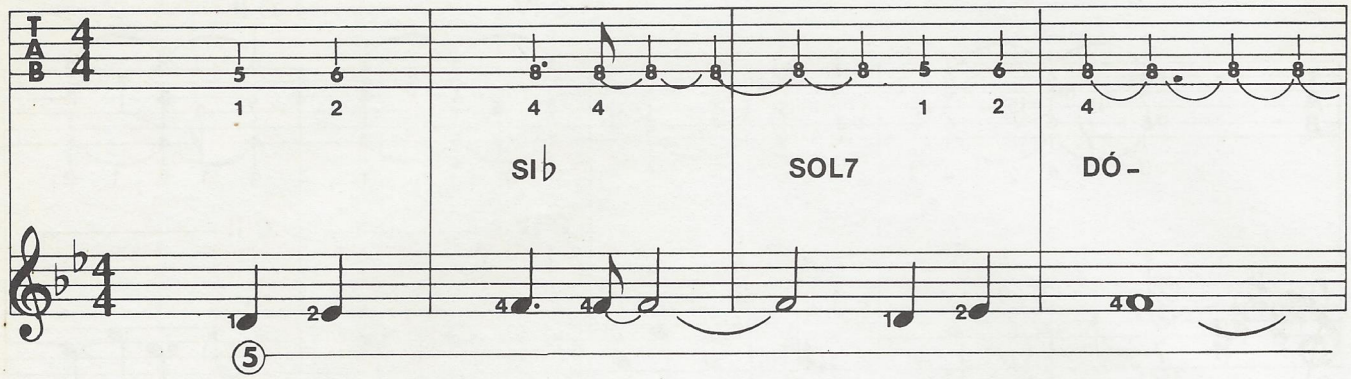


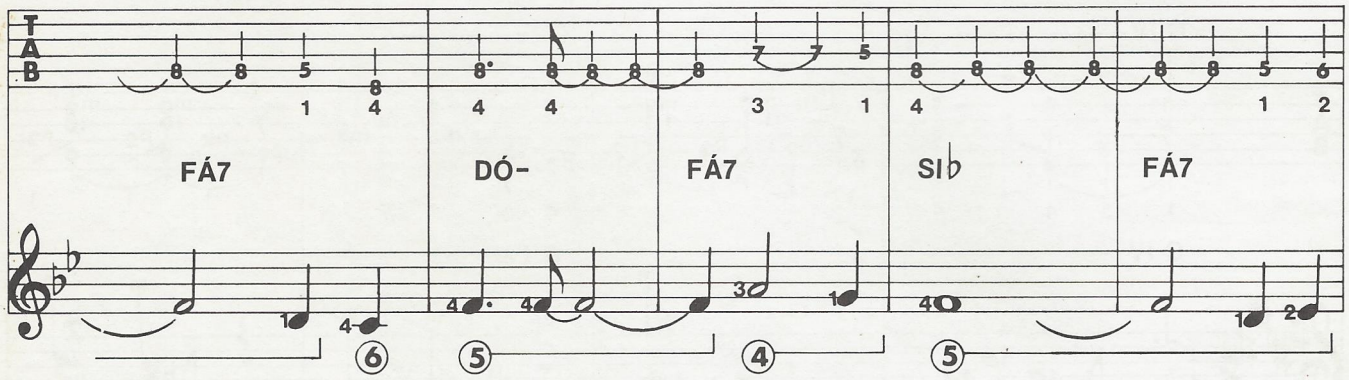
GUITARRA

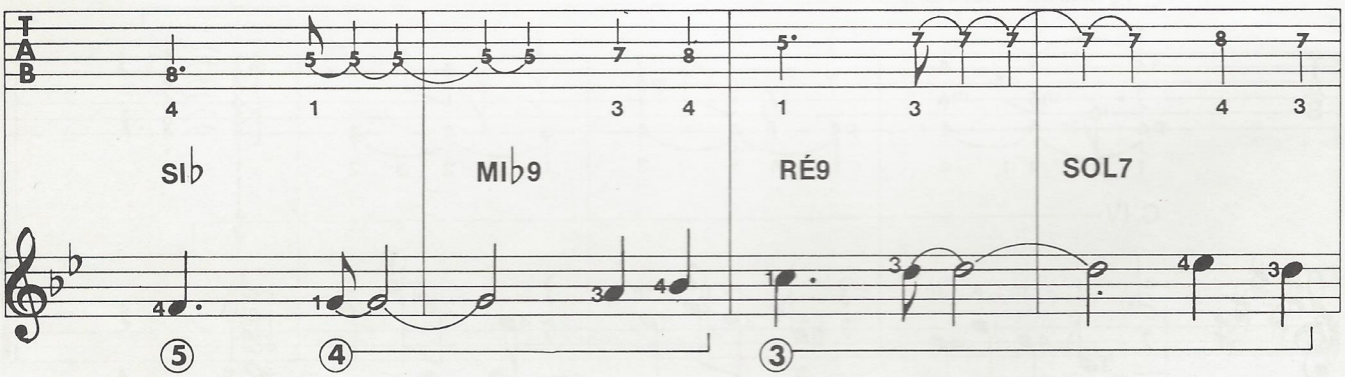
exercícios

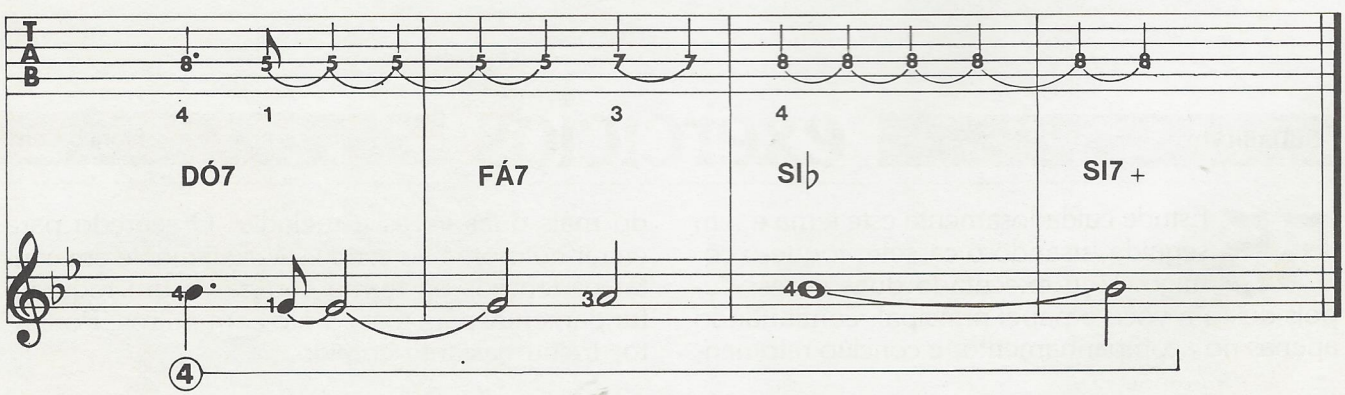
Franco Cerri

55 Estude cuidadosamente este tema e, em seguida, usando o cassete, toque-o comigo. Vou executá-lo duas vezes; depois deixo a você o papel principal, continuando apenas no acompanhamento; e conclùo retomando mais duas vezes a melodia. O segredo para entrar no momento certo está exatamente em contar os tempos de forma correta. É um requisito fundamental para tocar junto com outros. Portanto, treine bastante comigo.


SIb
SOL7
DÓ-

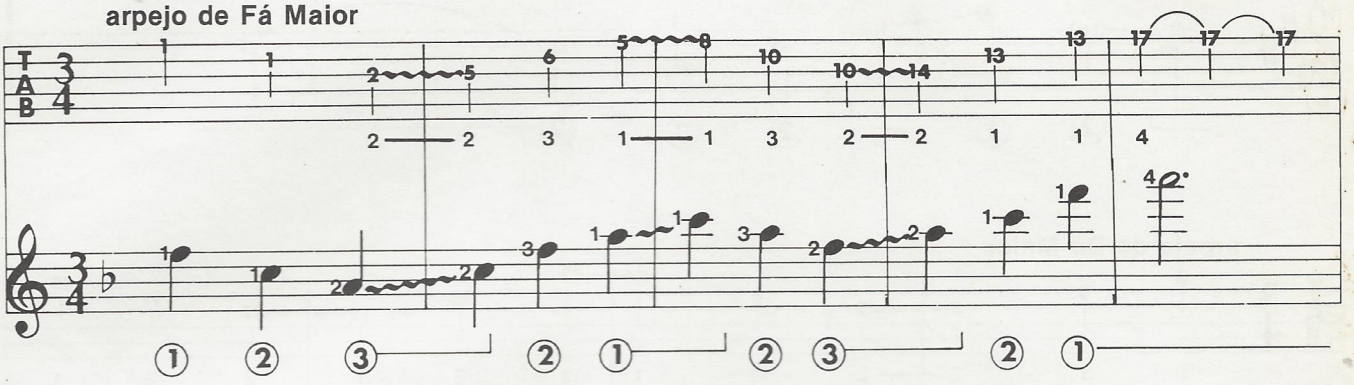

FÁ7
DÓ-
FÁ7
SIb
FÁ7

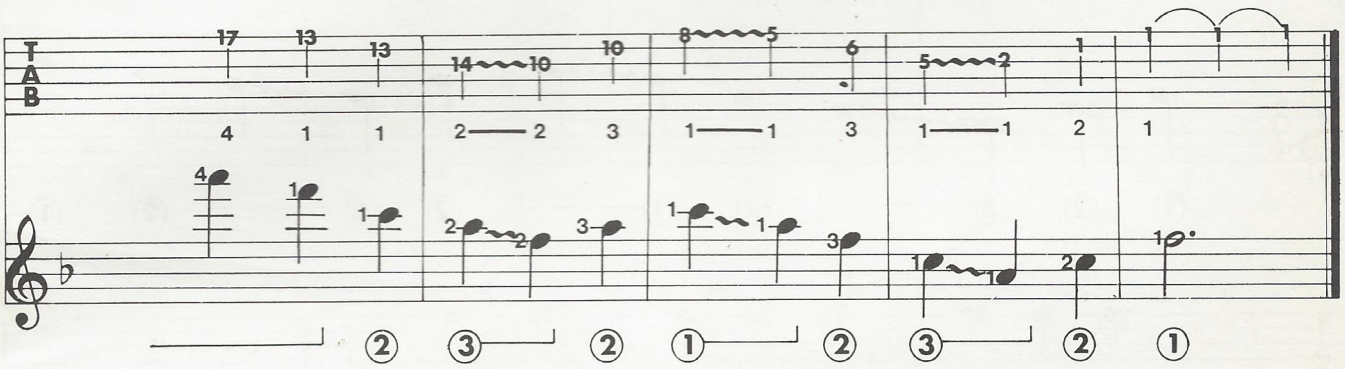

SIb
MIb9
RÉ9
SOL7


DÓ7
FÁ7
SIb
SI7+

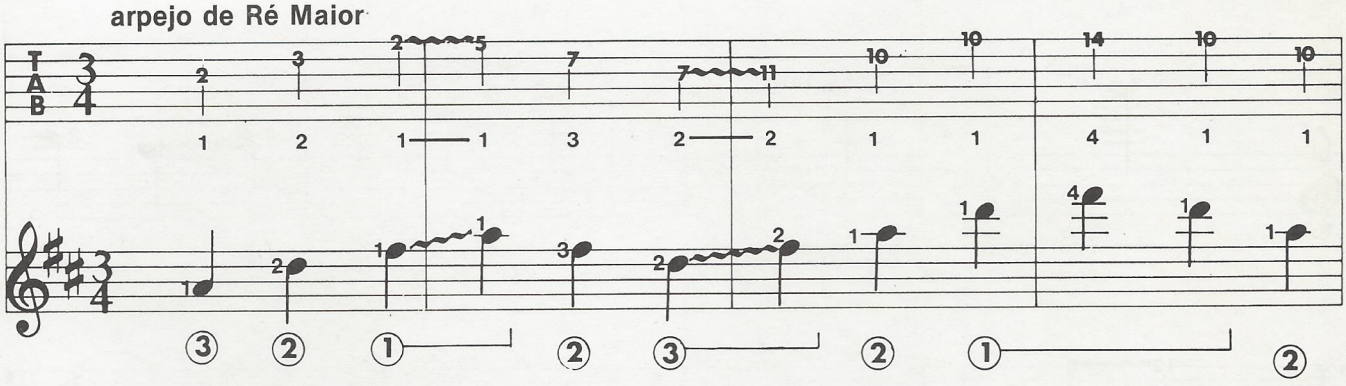
56 E depois desse divertido exercício, um pouco de técnica: hoje é a vez dos arpejos de *fá*, *ré* e *dó* maior. Usando apenas três cordas, sua mão se deslocará livremente por toda a escala da guitarra, em posições até mesmo difíceis, mas úteis para soltar a mão esquerda. Nada o impede de transformar os arpejos em menores, abaixando em um semitom a terça do acorde; no de *fá*, transformando o *lá* em *lá* ♭ ; no de *ré*, tocando o *fá* natural; no de *dó*, utilizando o *mi* ♭ .

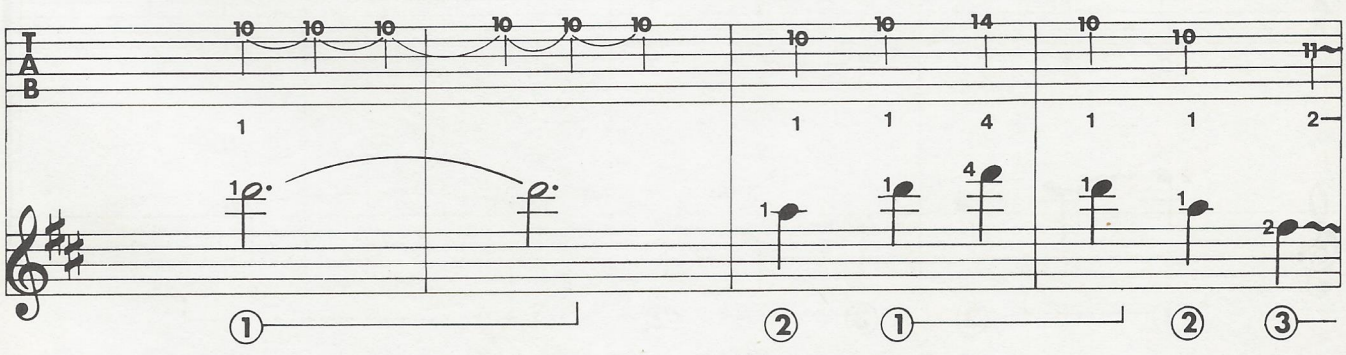
arpejo de Fá Maior

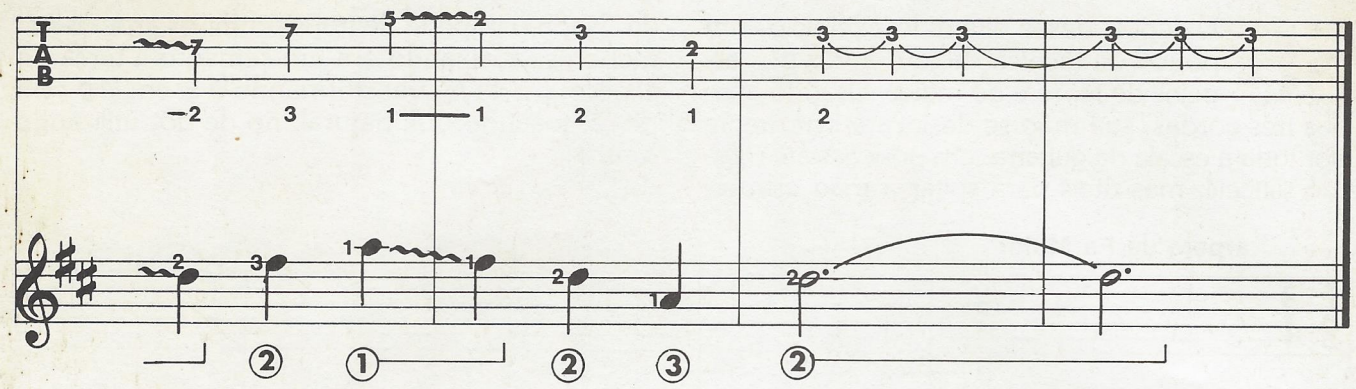




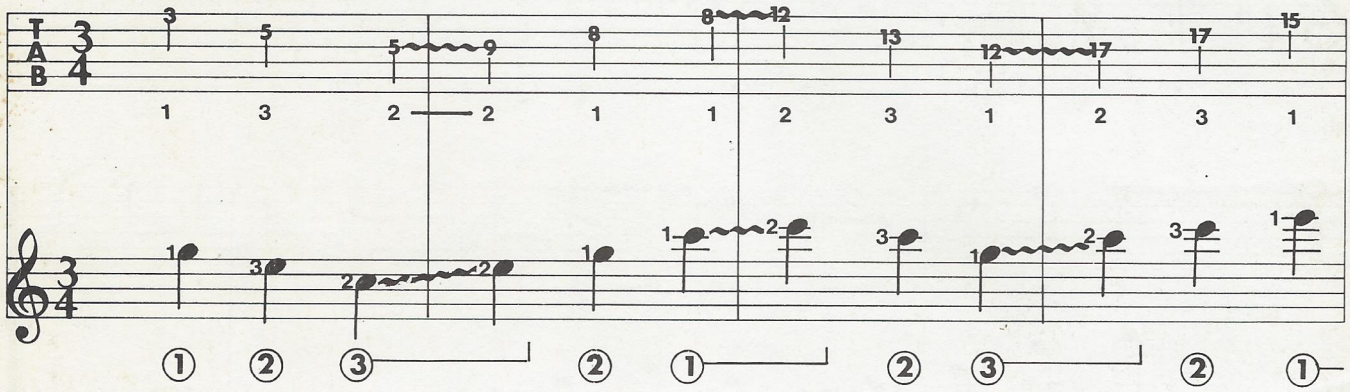
arpejo de Ré Maior

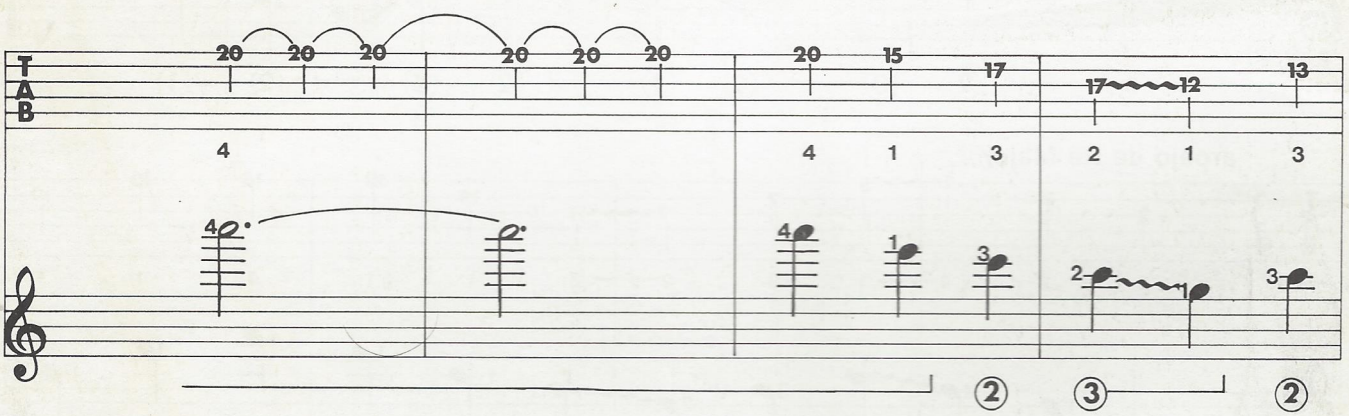


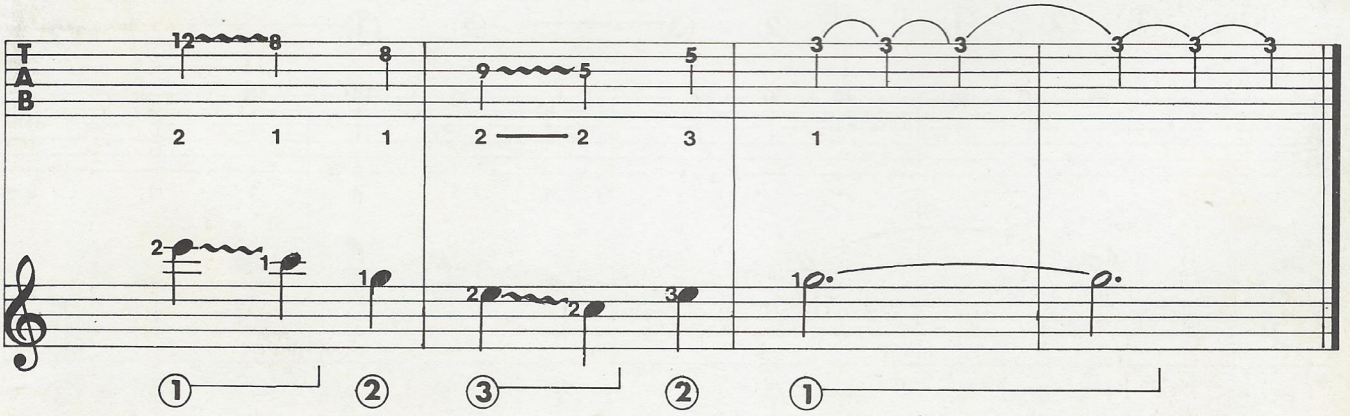




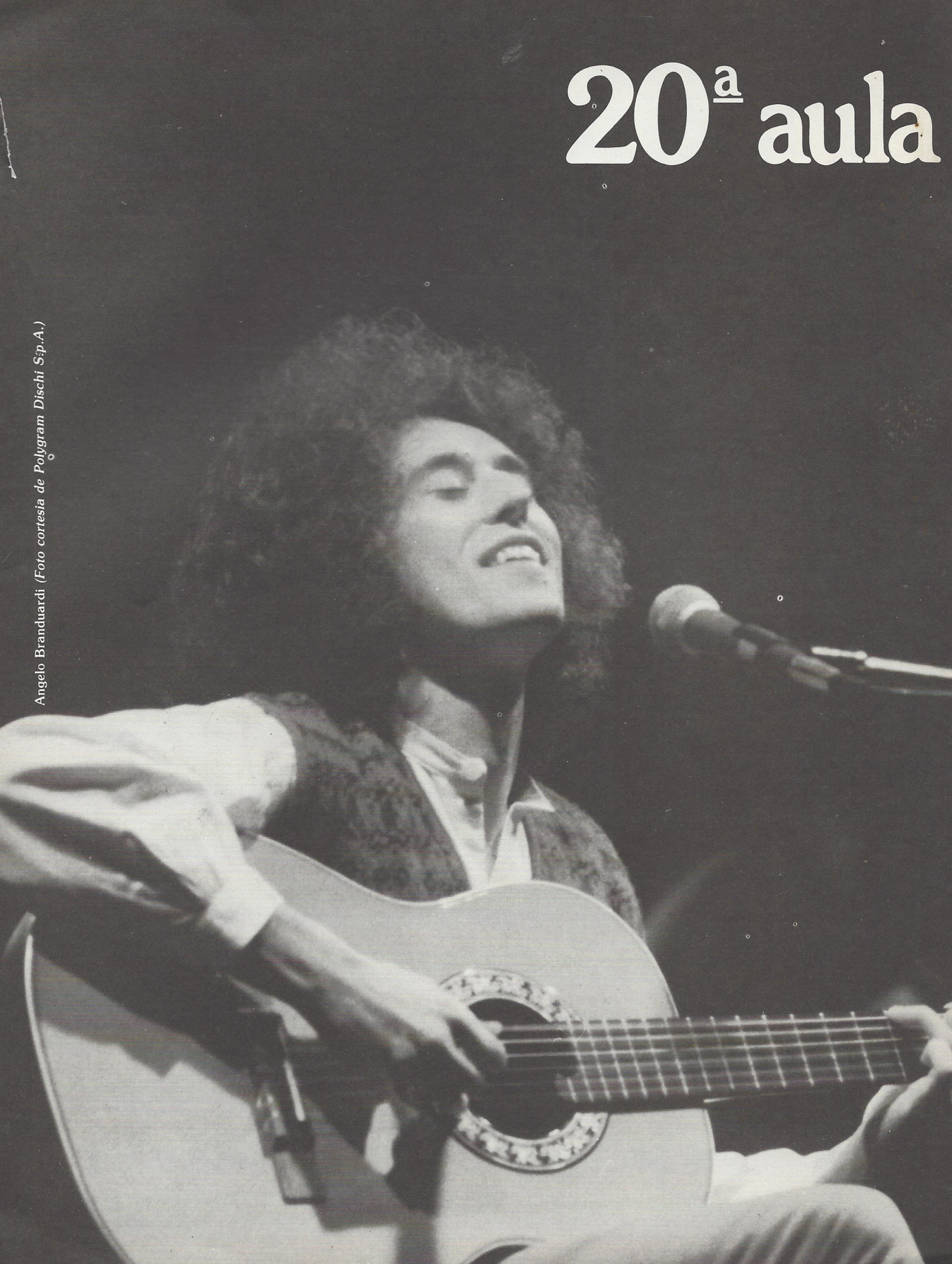
arpejo de Dó Maior







20ª aula



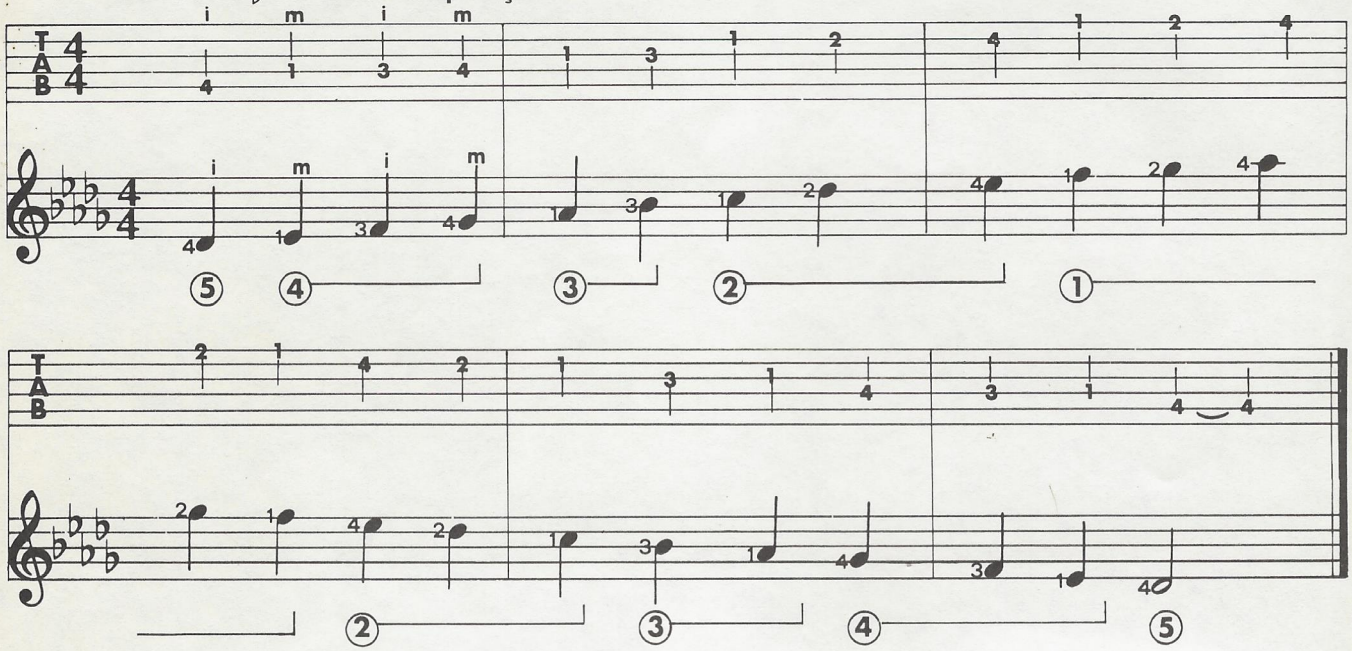
Angelo Branduardi *(Foto cortesia de Polygram Dischi S.p.A.)*

exercícios

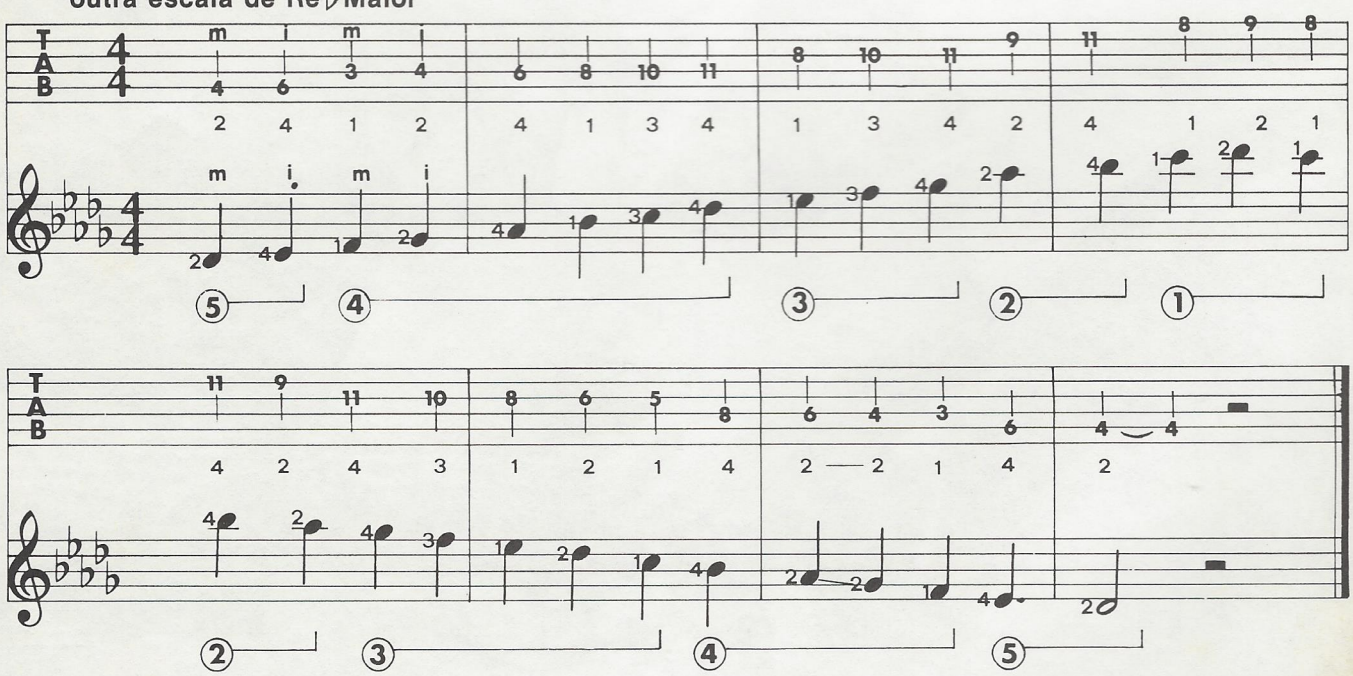
Mario Gangi

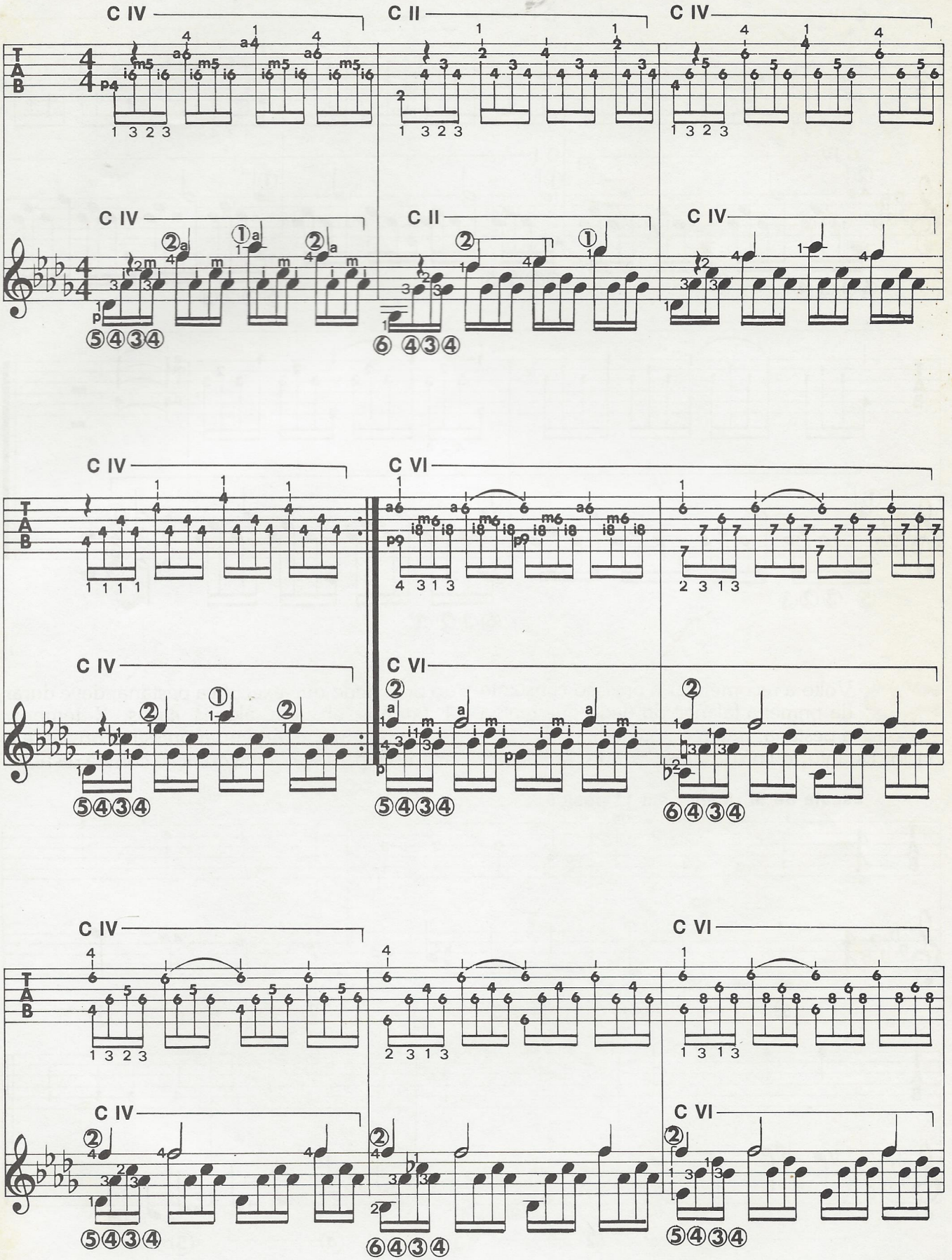
51 O exercício apresentado logo em seguida às escalas propõe uma fórmula de arpejo comumente usada na técnica violonística: no baixo, onde se alternam os dedos p, i, m, i, sobrepõe-se o tema principal, constituído pelas notas que têm a haste para cima e que é inteiramente dedilhado com o anular. Cuide da fluidez, bem como da precisão rítmica, na execução dos grupos de quatro semicolcheias. Os últimos cinco compassos — todos com pestana na primeira casa — apresentam algumas posições difíceis, mas muito comuns na música para violão.

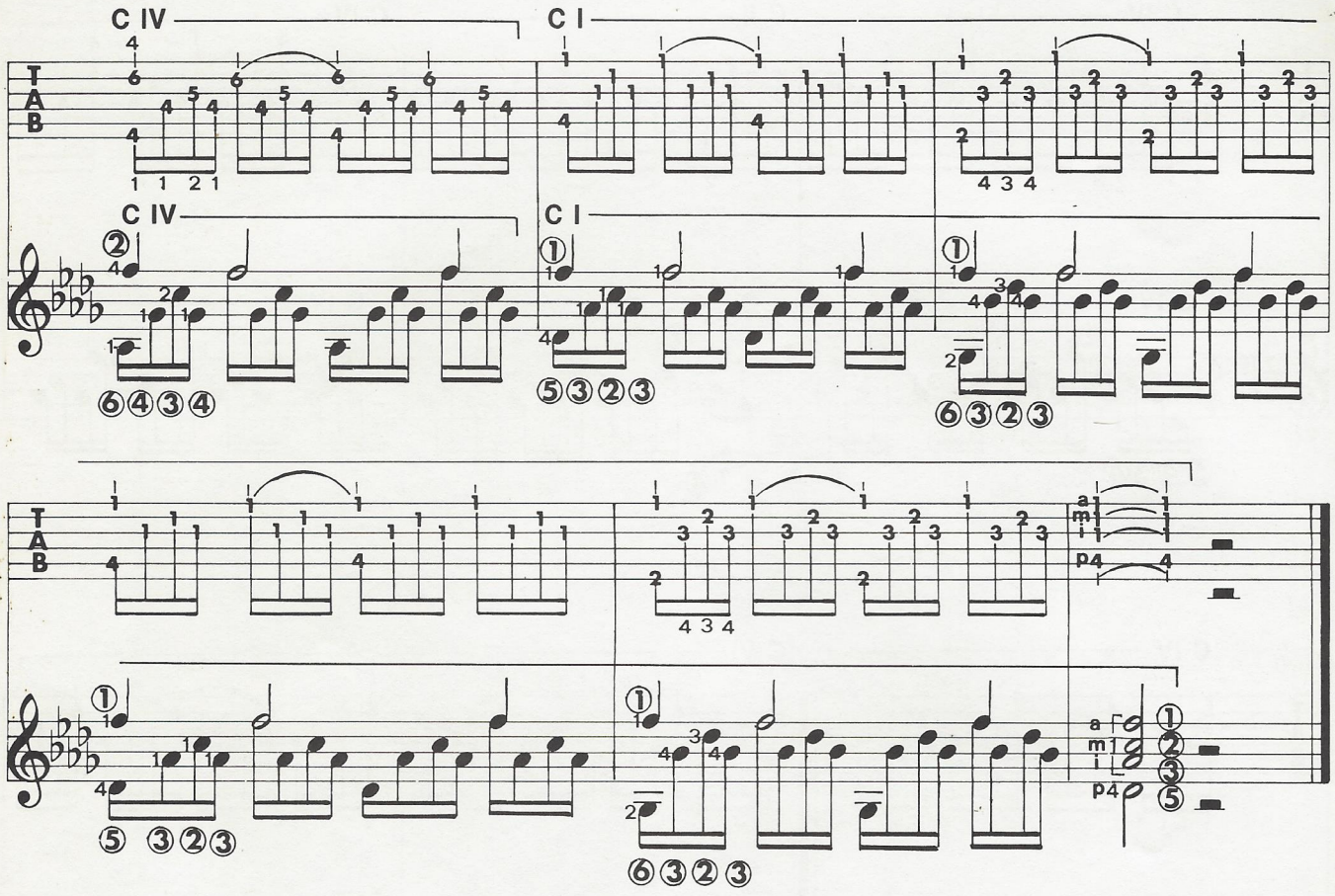
escala de Ré ♭ Maior em 1.ª posição



outra escala de Ré ♭ Maior

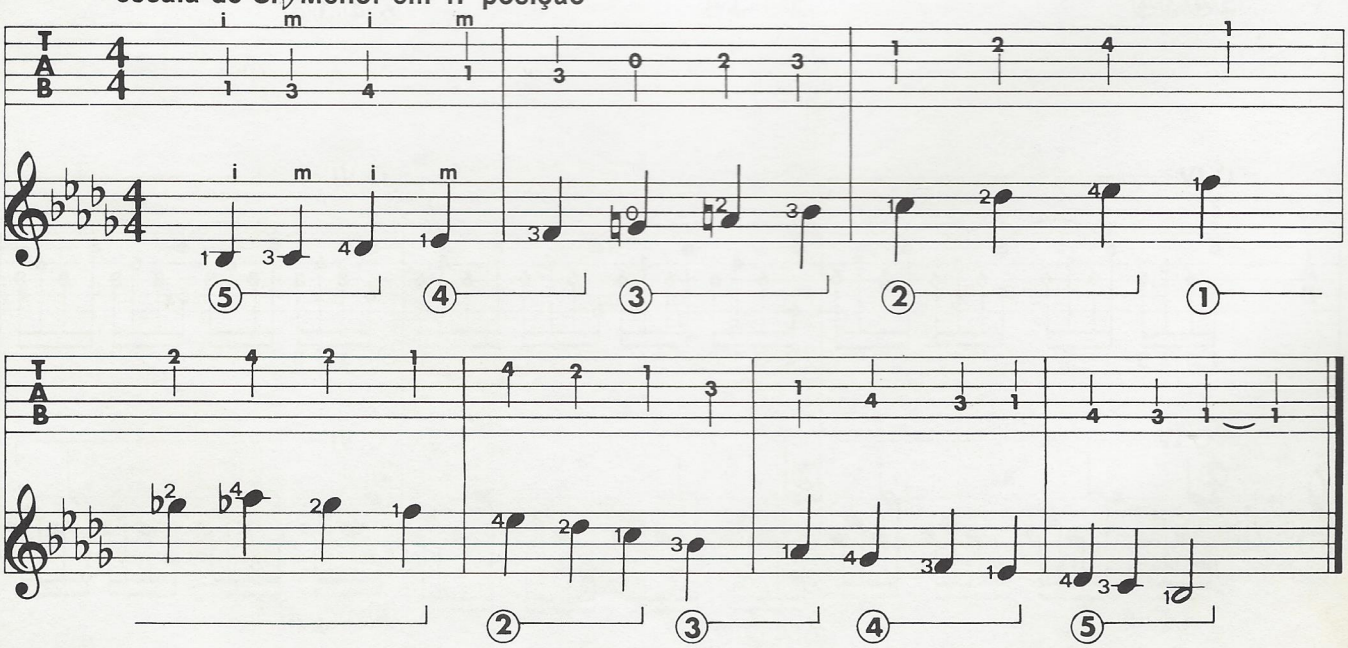



C IV
C II
C IV
C IV
C II
C IV
C IV
C VI
C IV
C VI
C IV
C VI
C IV
C VI

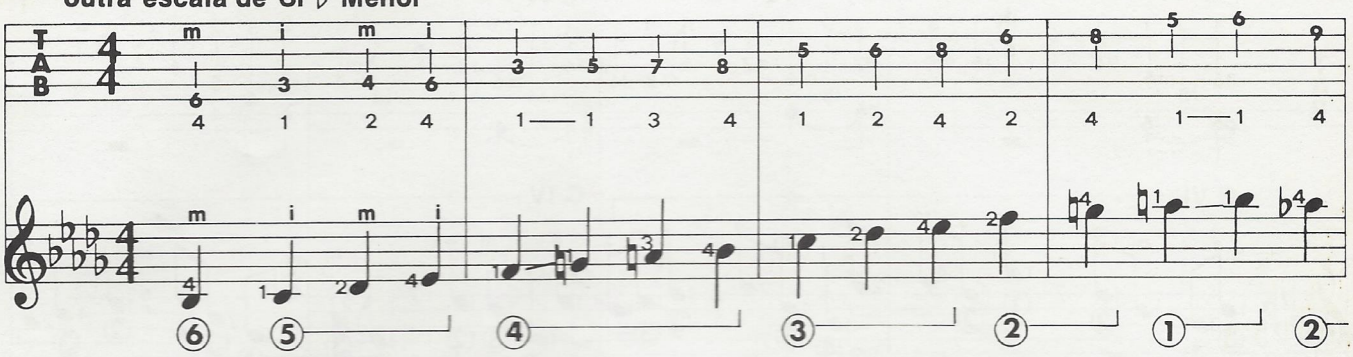


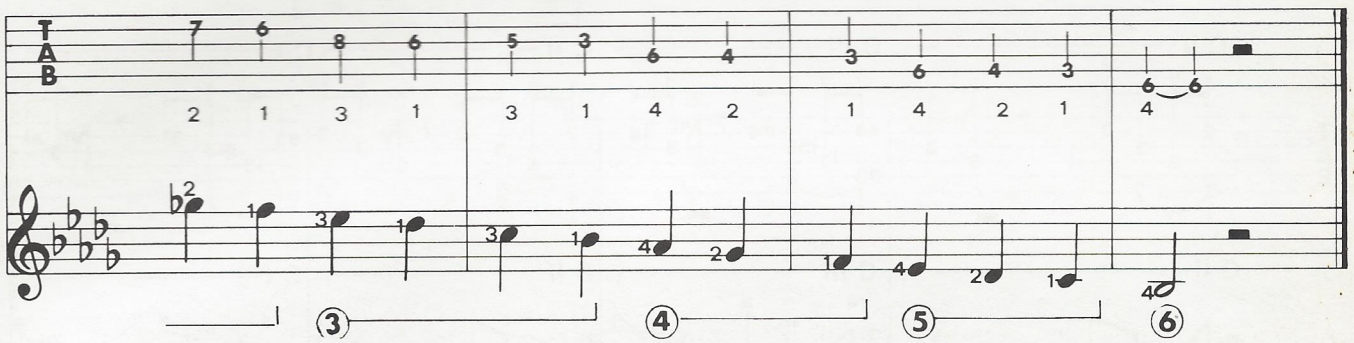
52 Volto a recomendar a pressão constante da primeira falange do dedo que realiza a pestana, muito empregada neste exercício. De fato, o baixo, quase sempre pressionado pelo dedo que executa a pestana, deve durar 4 tempos ou, em alguns casos, 2 tempos. Portanto, é necessária uma pressão constante e uniforme para se obter a duração correta da nota.

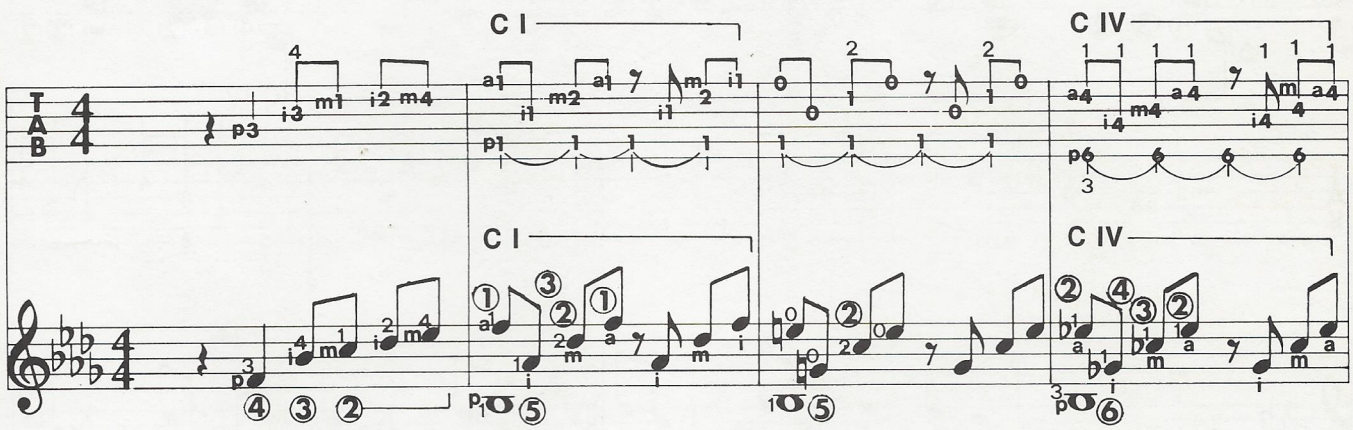
escala de Si♭ Menor em 1.ª posição

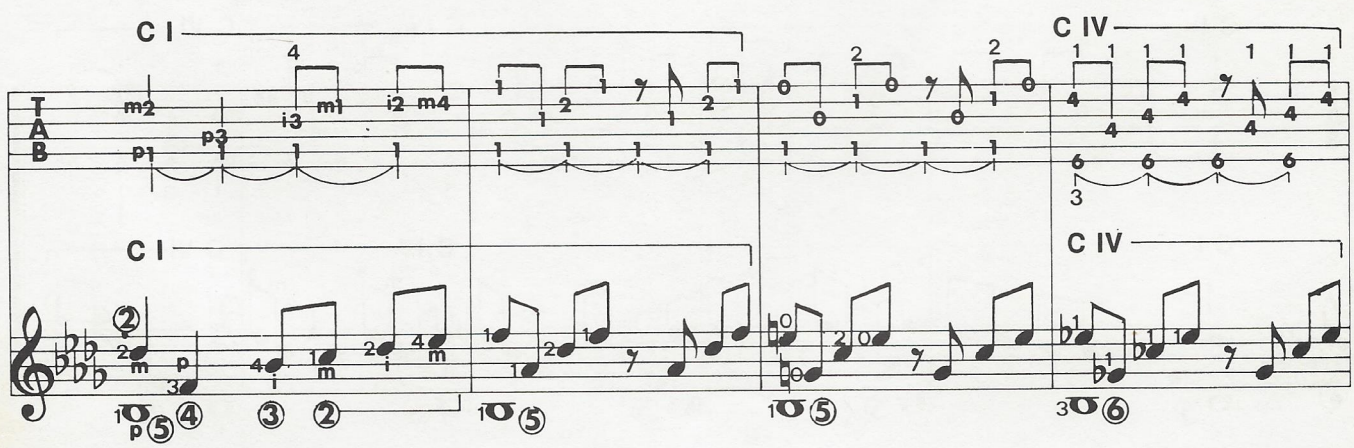


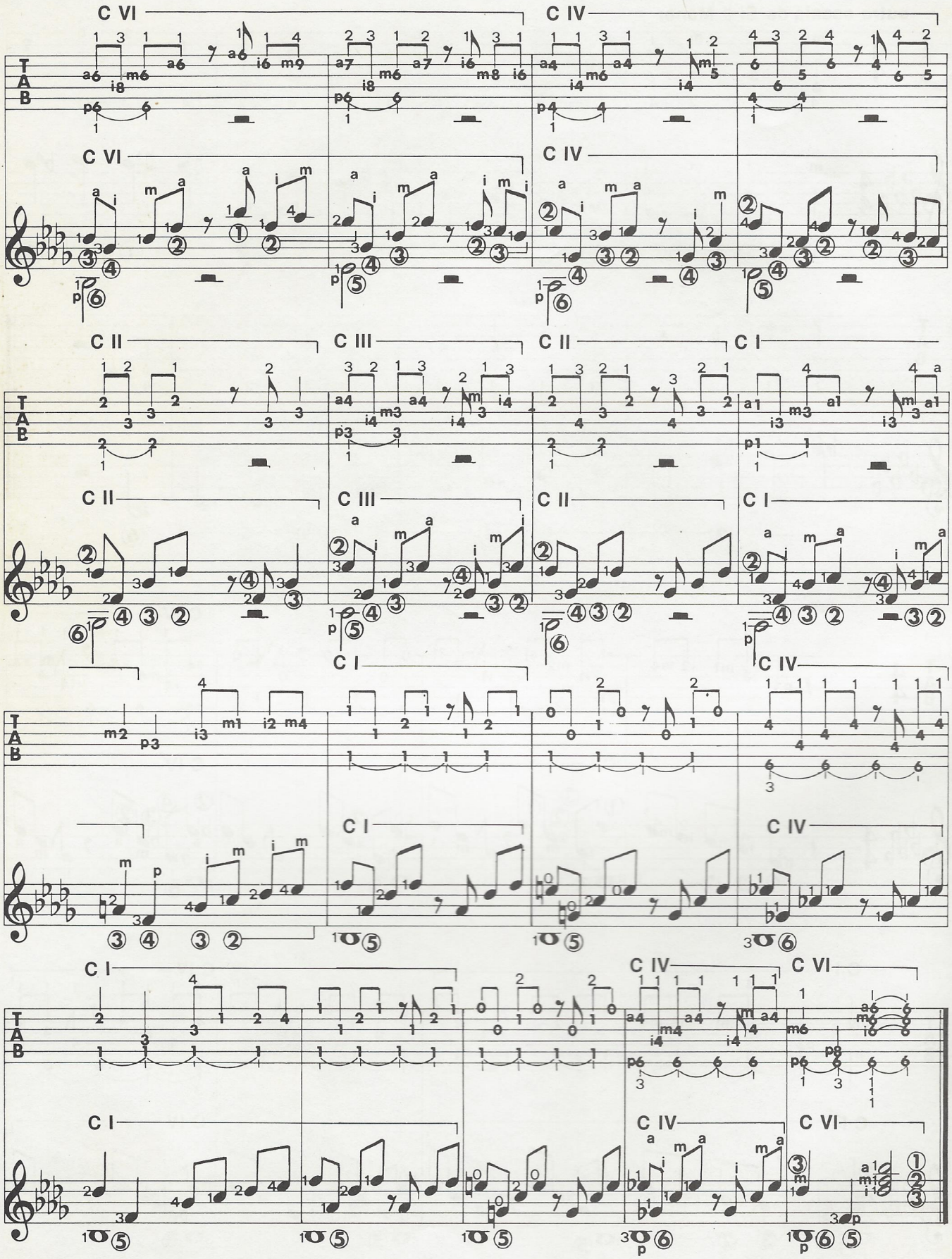
outra escala de Si ♭ Menor







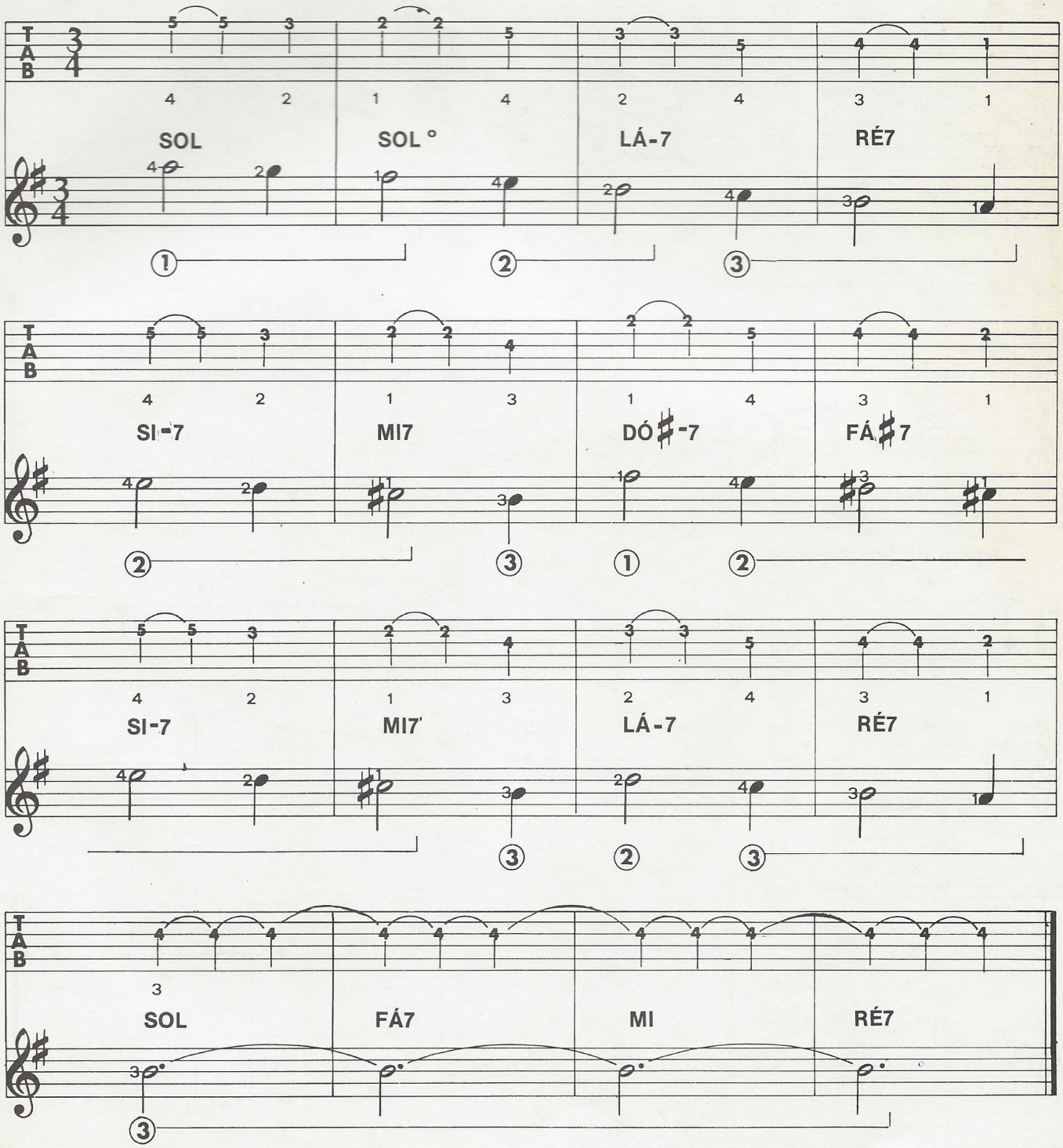



C VI
C IV
C VI
C IV
C II
C III
C II
C I
C II
C III
C II
C I
C I
C IV
C I
C IV
C I
C IV
C VI
C I
C IV
C VI

exercícios

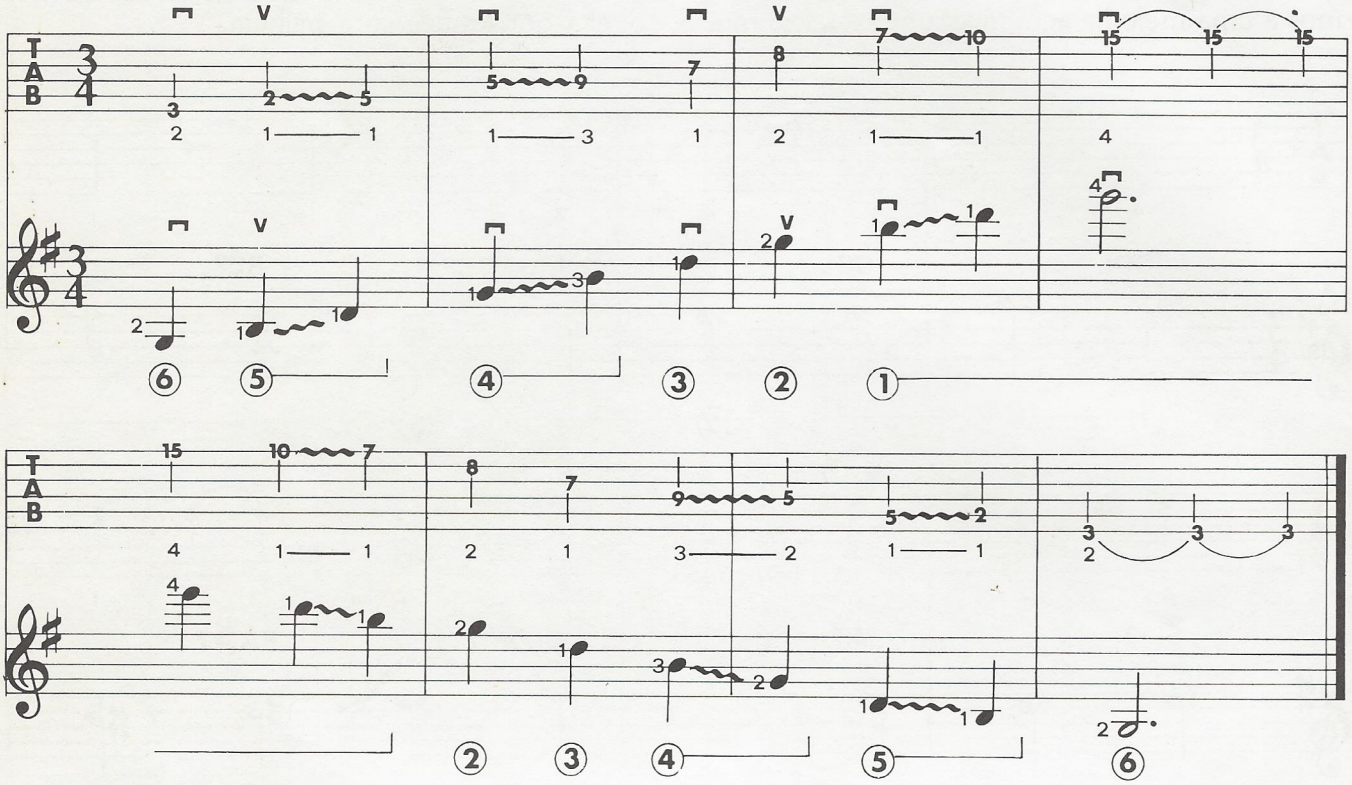
Franco Cerri

57 Outro exercício para você sobrepor ao acompanhamento, gravado no cassete. Como pode ver, ele se constrói sobre pequenos fragmentos de escalas. Dessa forma, unimos a uma melodia agradável um exercício muito útil. Além disso, se você tiver um pouco de tempo toda semana, aconselho estudar sistematicamente as escalas que Gangi vem propondo desde a 13.ª aula: basta substituir o dedilhado da mão direita por toques com palheta.

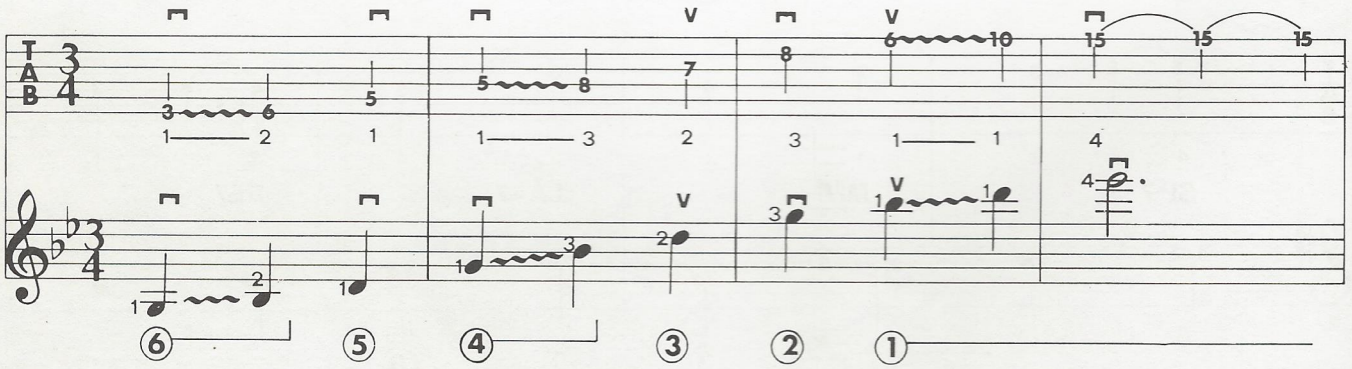


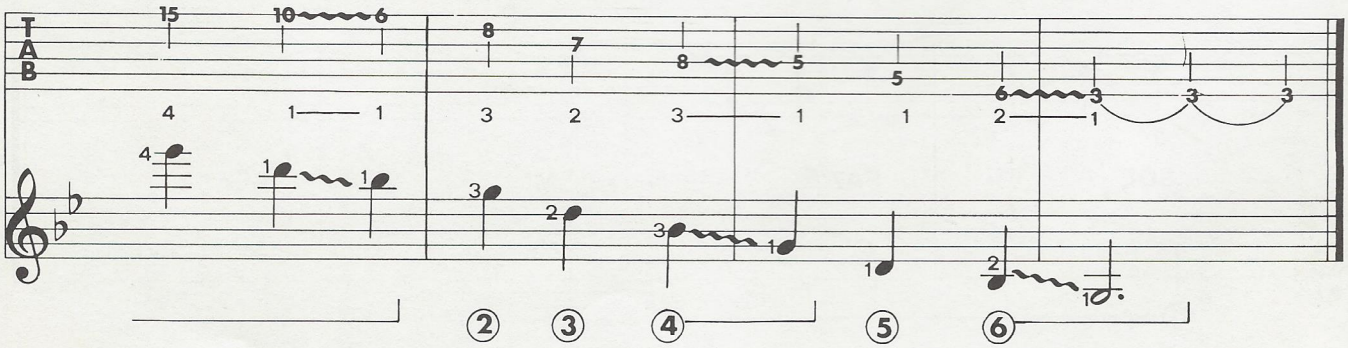
58 Este exercício compõe-se de quatro arpejos: os de sol maior e sol menor, construídos apenas com a tríade (tônica, terça e quinta); e os de lá maior e lá menor, nos quais acrescentei à tríade a nota *si*, isto é, aquela que está a um intervalo de nona da nota fundamental. De fato, partindo do *lá*, tônica do arpejo, e subindo nove graus da escala, você encontrará o *si*. O arpejo é, portanto, constituído pelas notas *lá*, *dó sustenido*, *mi*, *si*, no caso do de lá maior; e *lá*, *dó natural*, *mi*, *si*, para o de lá menor.

arpejo de Sol Maior

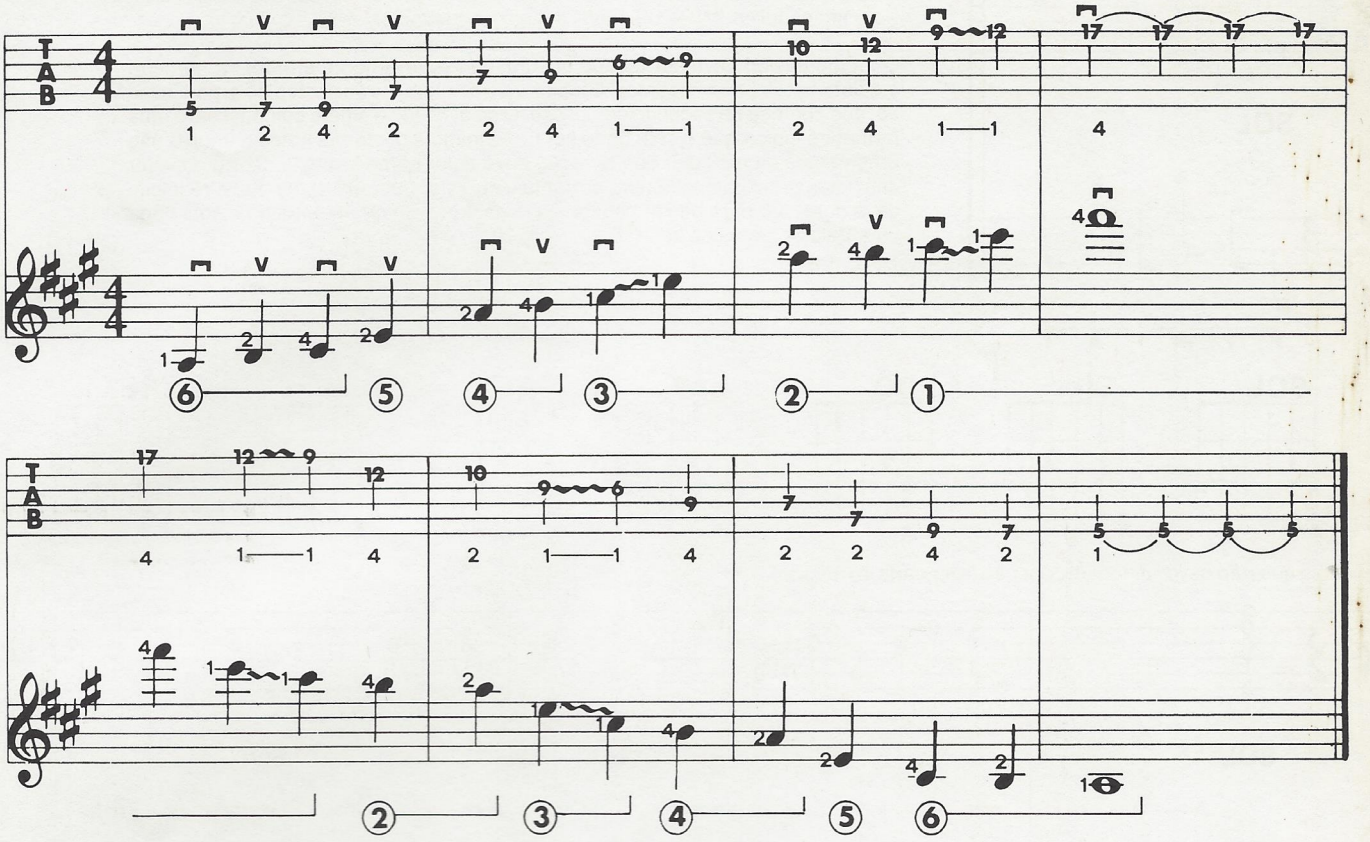


arpejo de Sol Menor

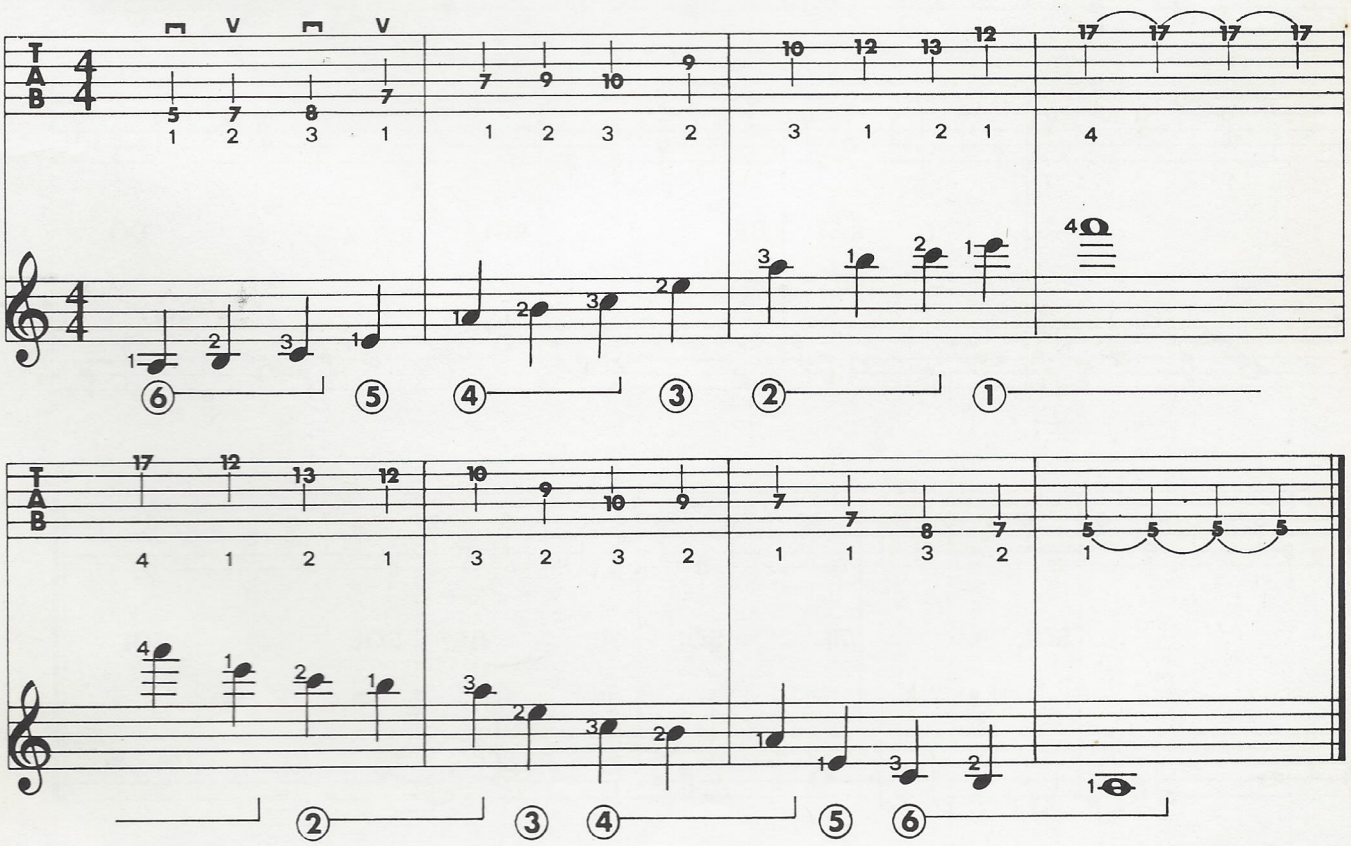




arpejo de Lá Maior

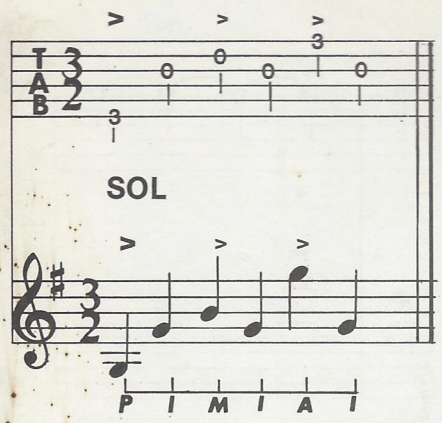


arpejo de Lá Menor



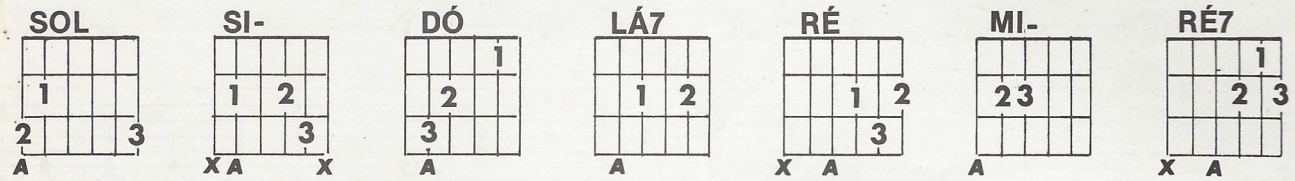
AMAZING GRACE

Canção tradicional

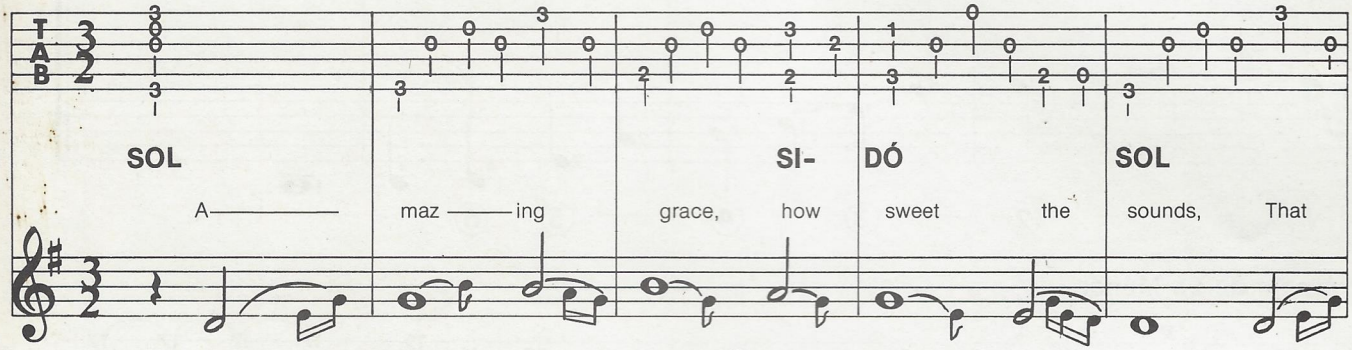


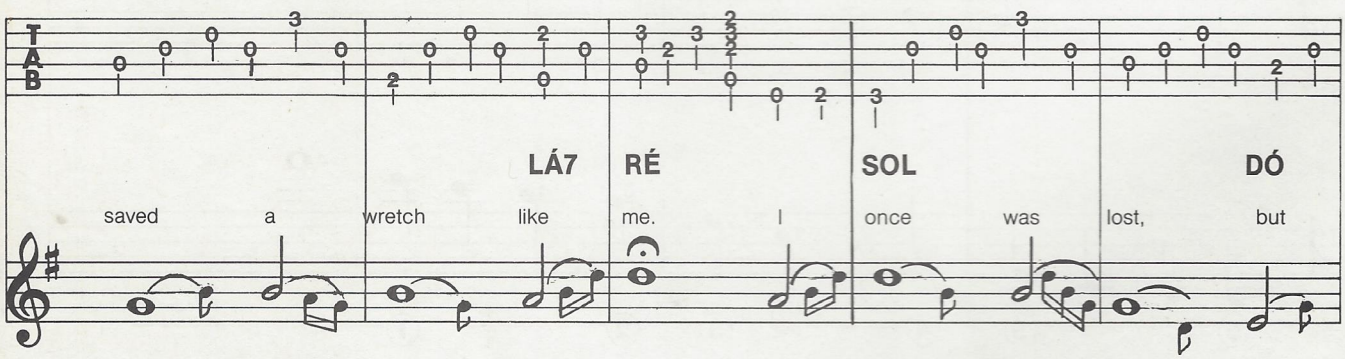
— o polegar toca o baixo A — o indicador dedilha a 3ª corda — o médio, a 2ª — o indicador, a 3ª — o anular, a 1ª — o indicador, a 3ª.

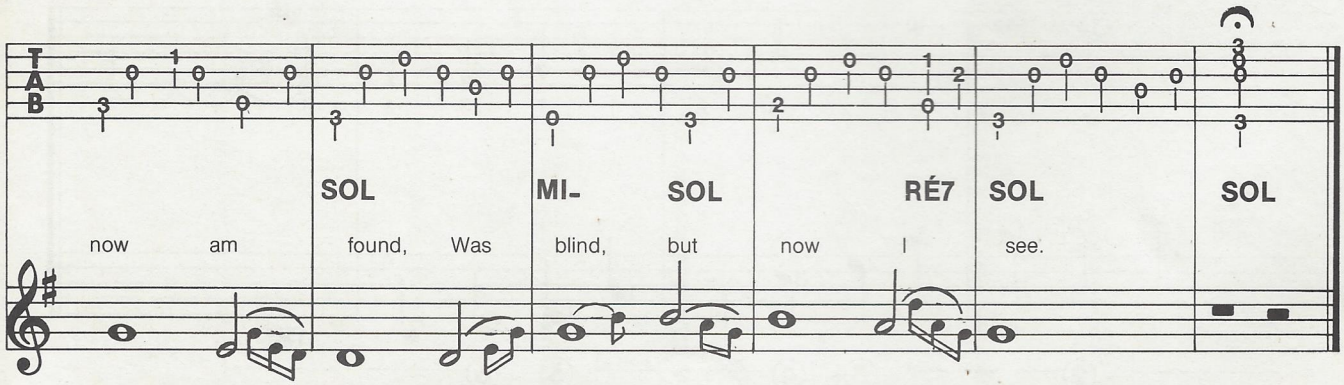
O arpejo básico deve ser tocado acentuando-se levemente a primeira, terceira e quinta notas (**>** = acento). A tablatura traz algumas variantes do arpejo básico, que começa no segundo compasso. O sinal 𝄐 (8º e último compassos) é uma fermata e indica que o som pode ser prolongado a gosto. As notas menores são ornamentos da melodia. Sua duração deve estar compreendida dentro do valor das notas principais, que têm, portanto, seu valor alterado. Exemplo: o ré inicial deve durar 3/8 para deixar espaço às duas notas do ornamento (mi e sol), cada uma delas com valor de 1/16.



(**x** = nota que ***não*** deve ser tocada, por não fazer parte do acorde)







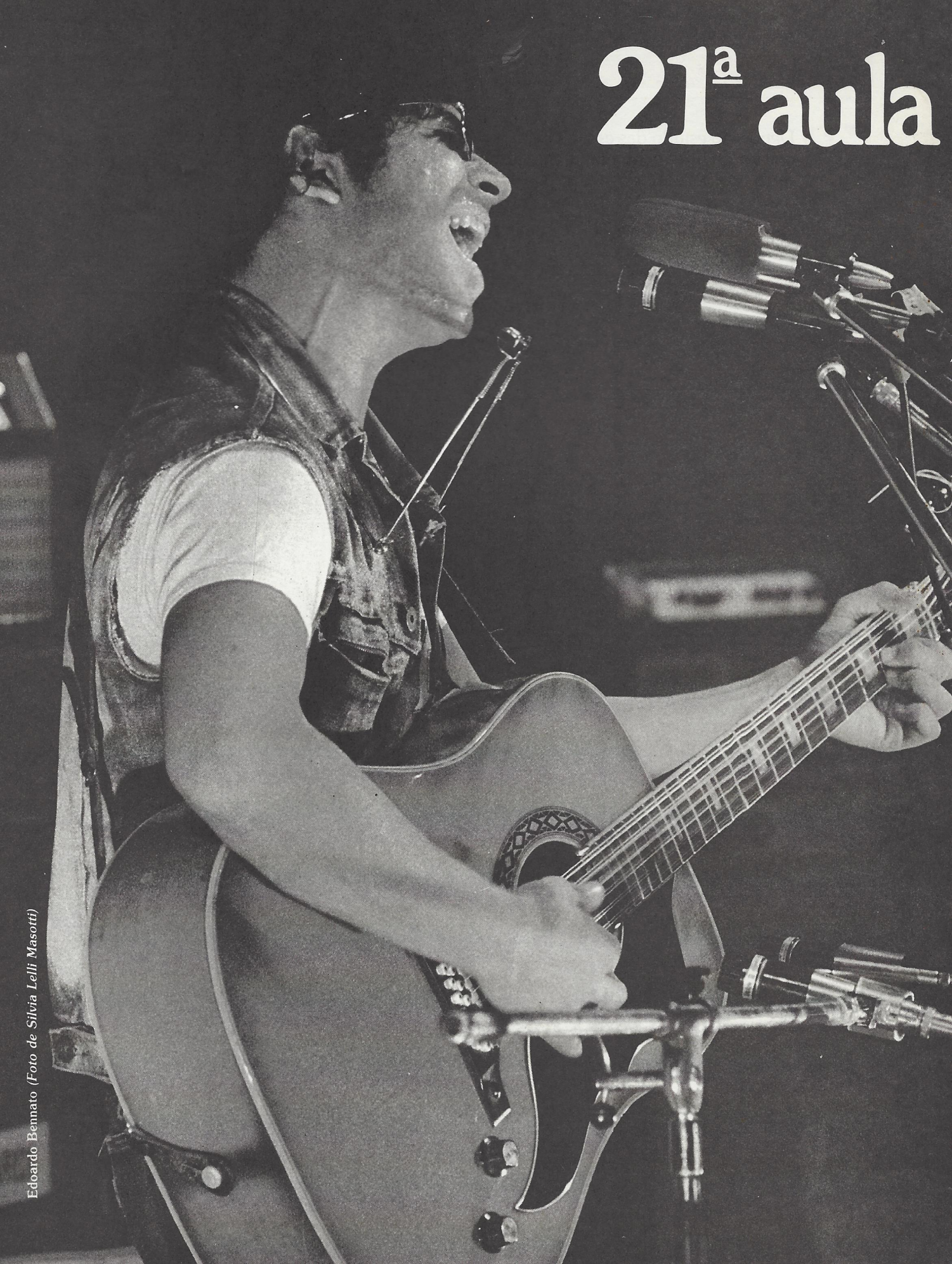
'Twas grace that taught my heart to fear,/And grace my fears relieved;/How precious did that grace appear/The hour I first believed.

Through many dangers, toils and snares,/I have already come;/ 'Tis grace hath brought me safe thus far,/And grace will lead me home.

How sweet the name of Jesus sounds/In a believer's ear./ It soothes his sorrows, heals his wounds,/And drives away his fear.

Must Jesus bear the cross alone/And all the world go free?/ No, there's a cross for ev'ry one/And there's a cross for me.

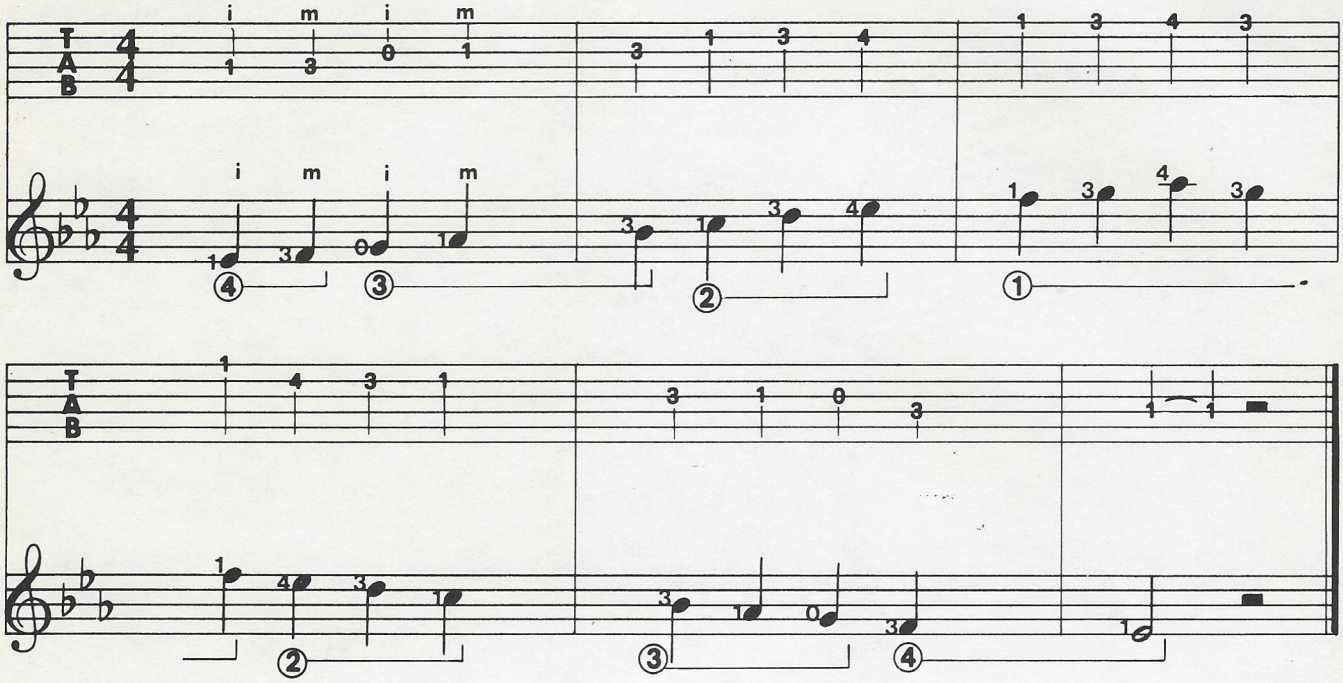
21ª aula



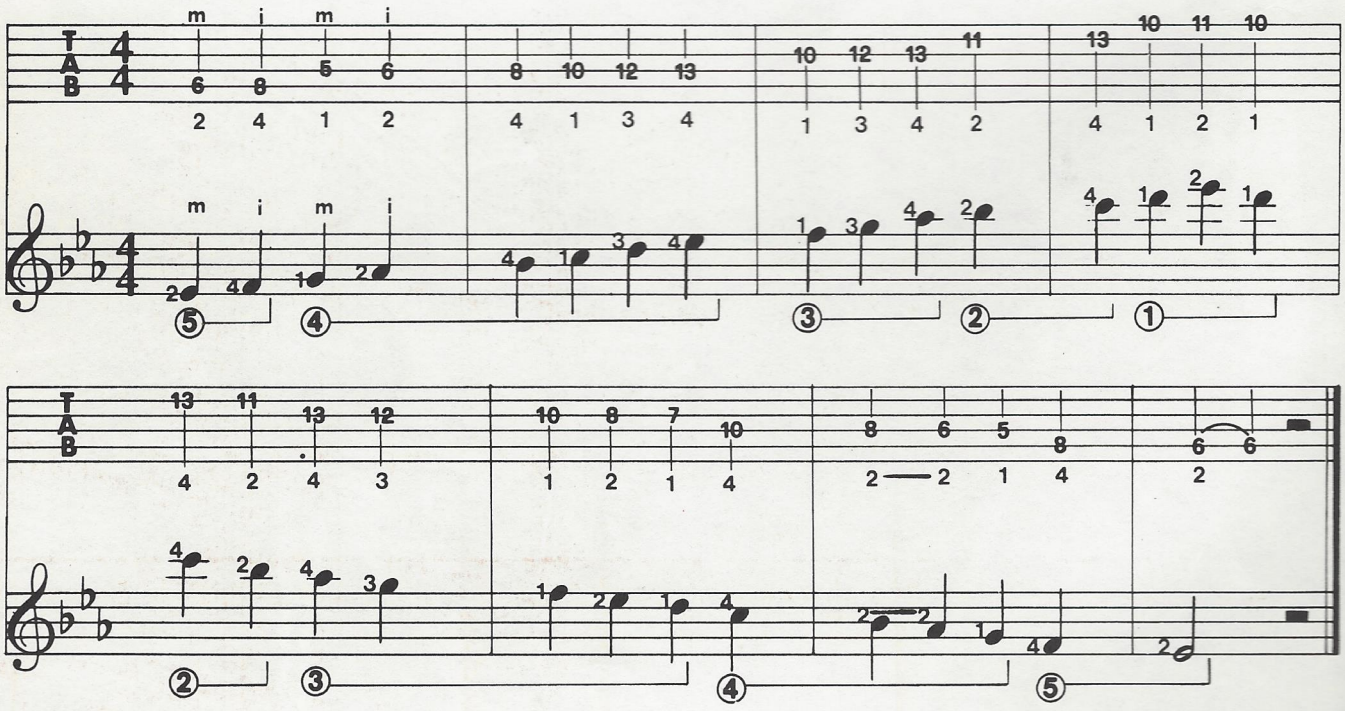
Edoardo Bennato *(Foto de Silvia Lelli Masotti)*

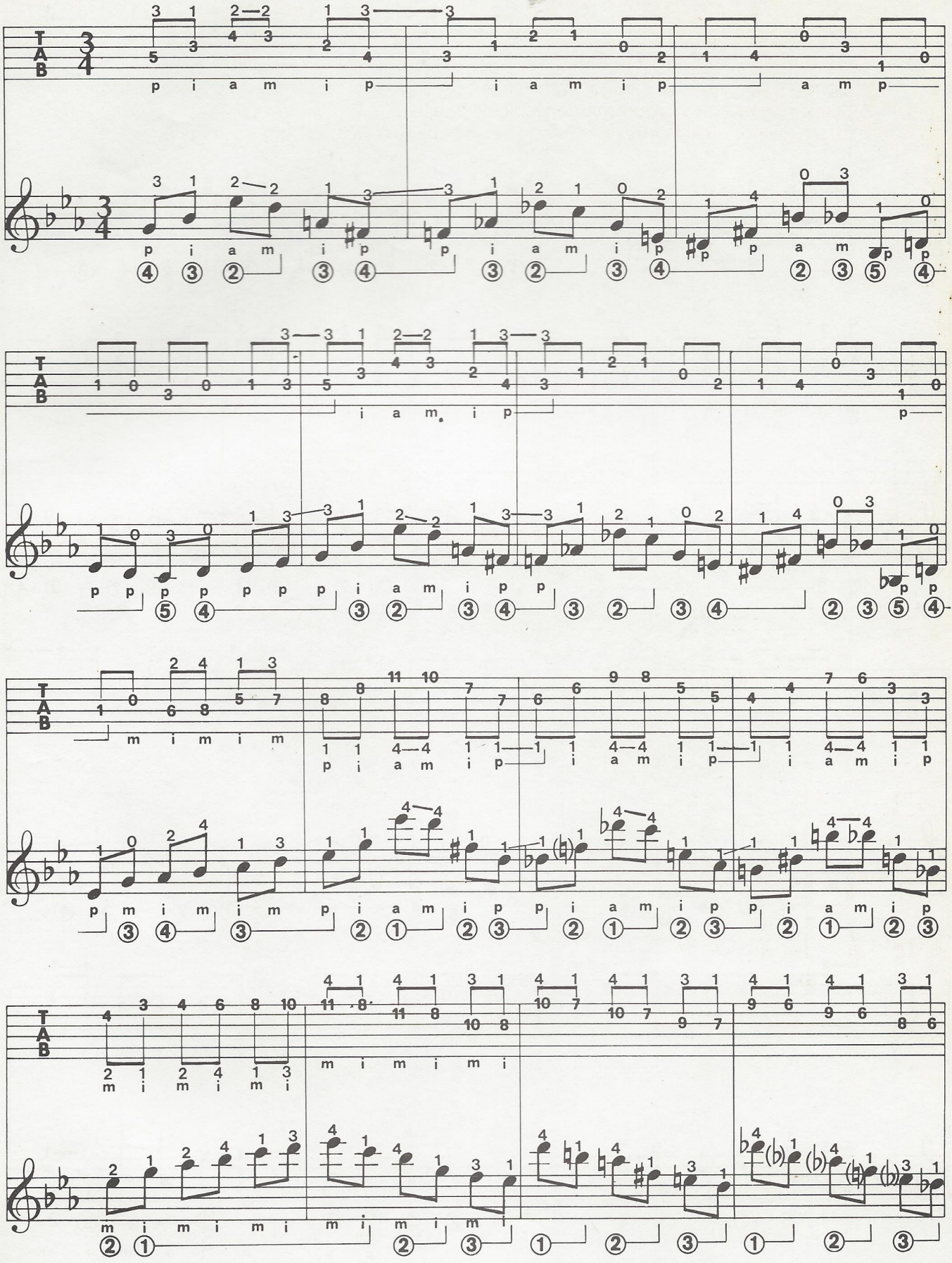
53 Depois do estudo das escalas, vamos nos ocupar de um trecho puramente técnico, muito útil para fazer correr a mão esquerda ao longo da escala do violão, desde a primeira até a 11.ª casa. Mas o dedilhado da mão direita também requer muita atenção.

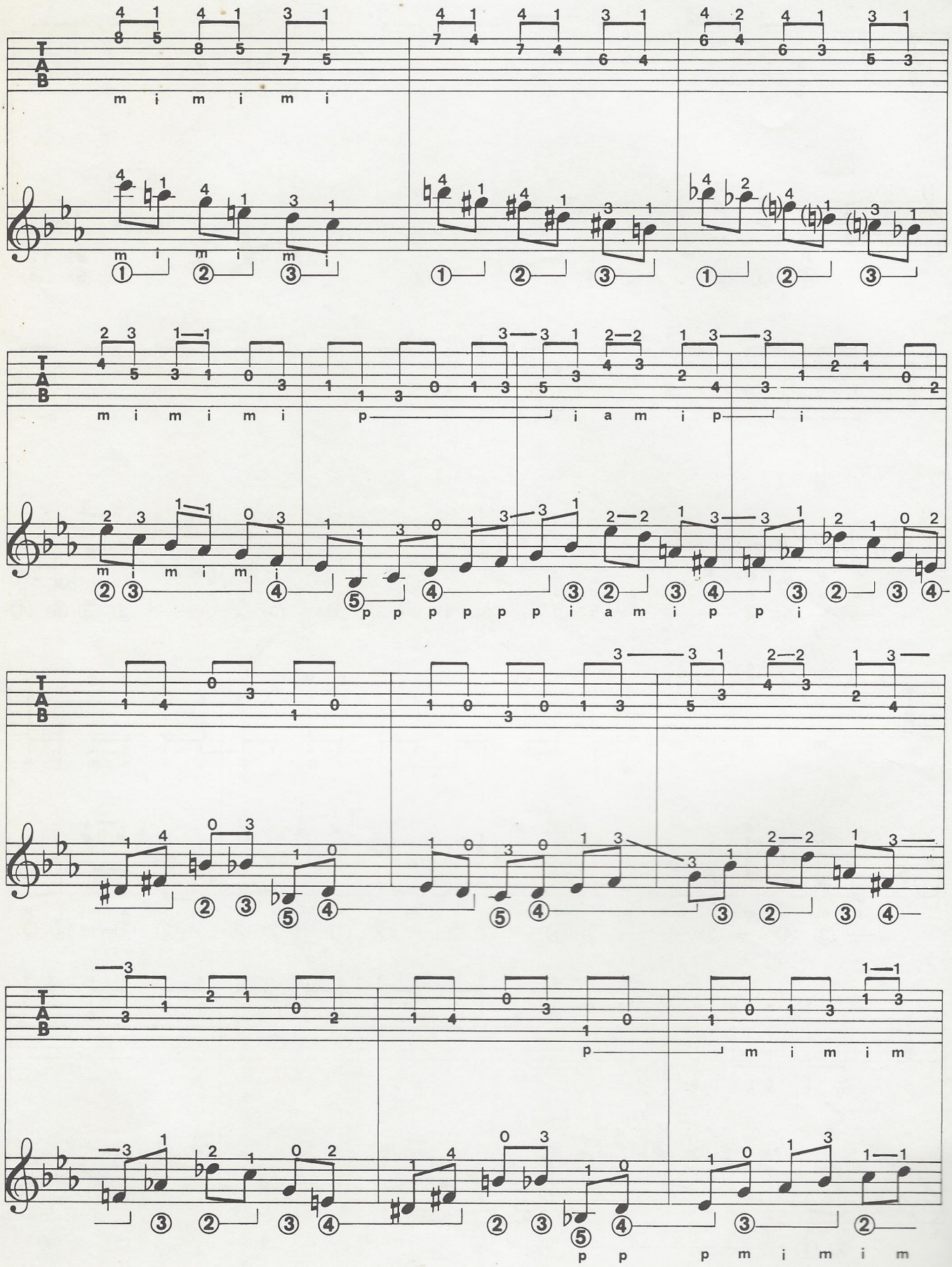
escala de Mi ♭ Maior em 1.ª posição

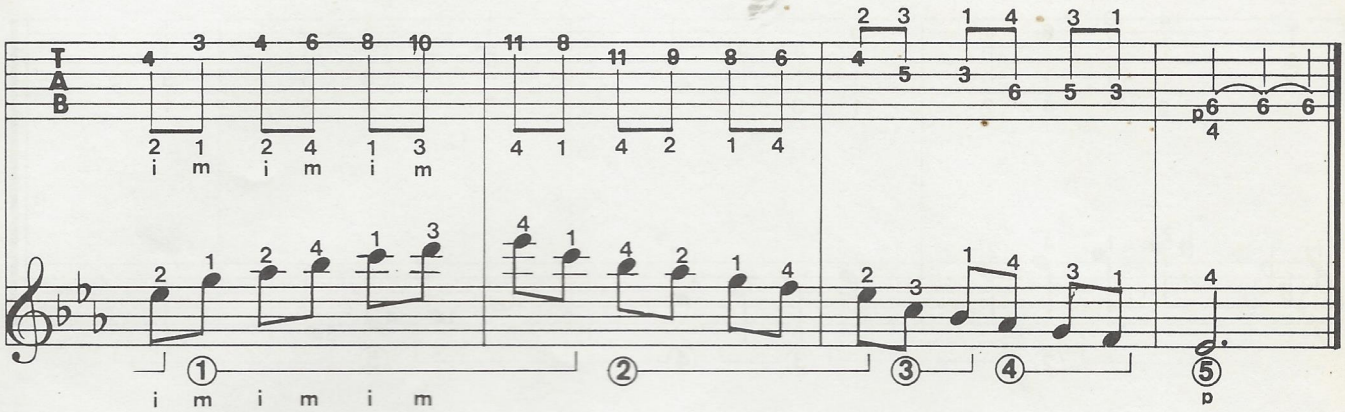


outra escala de Mi ♭ Maior



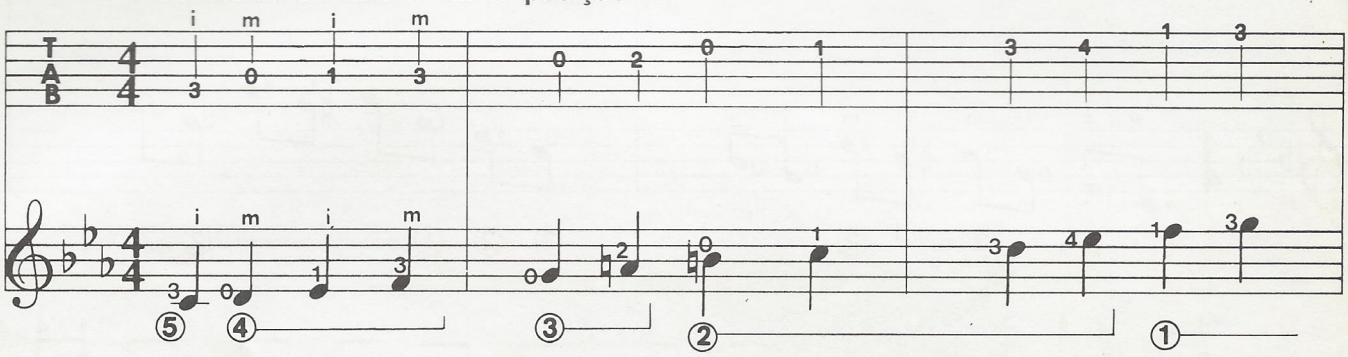


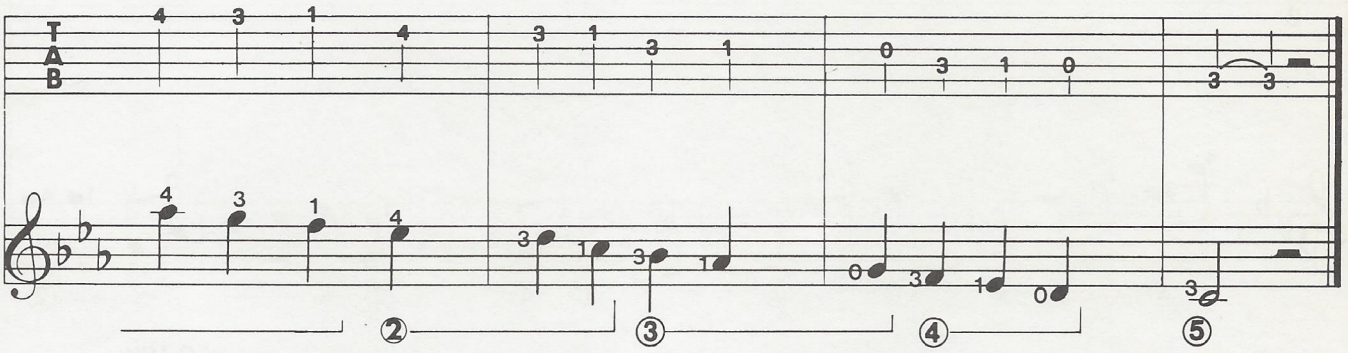

T
A
B
m i m i m i
p i a m i p i
p p p p p p i a m i p p i
p
m i m i m
p p p m i m i m



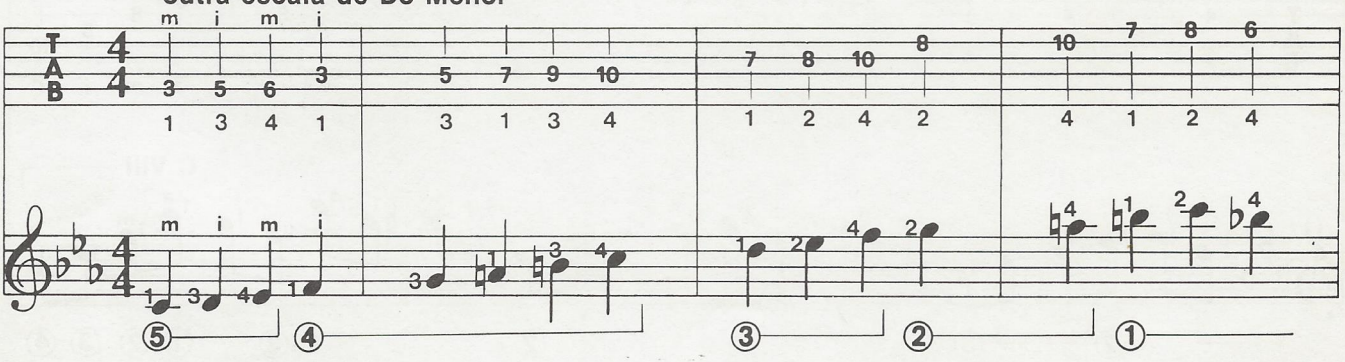
54 O trecho em 4/4 que segue as escalas tem a mesma finalidade técnica do anterior. Aqui também a mão esquerda se move ao longo de boa parte da escala do instrumento; e aqui, igualmente, recomendo muita atenção com o dedilhado da mão direita.

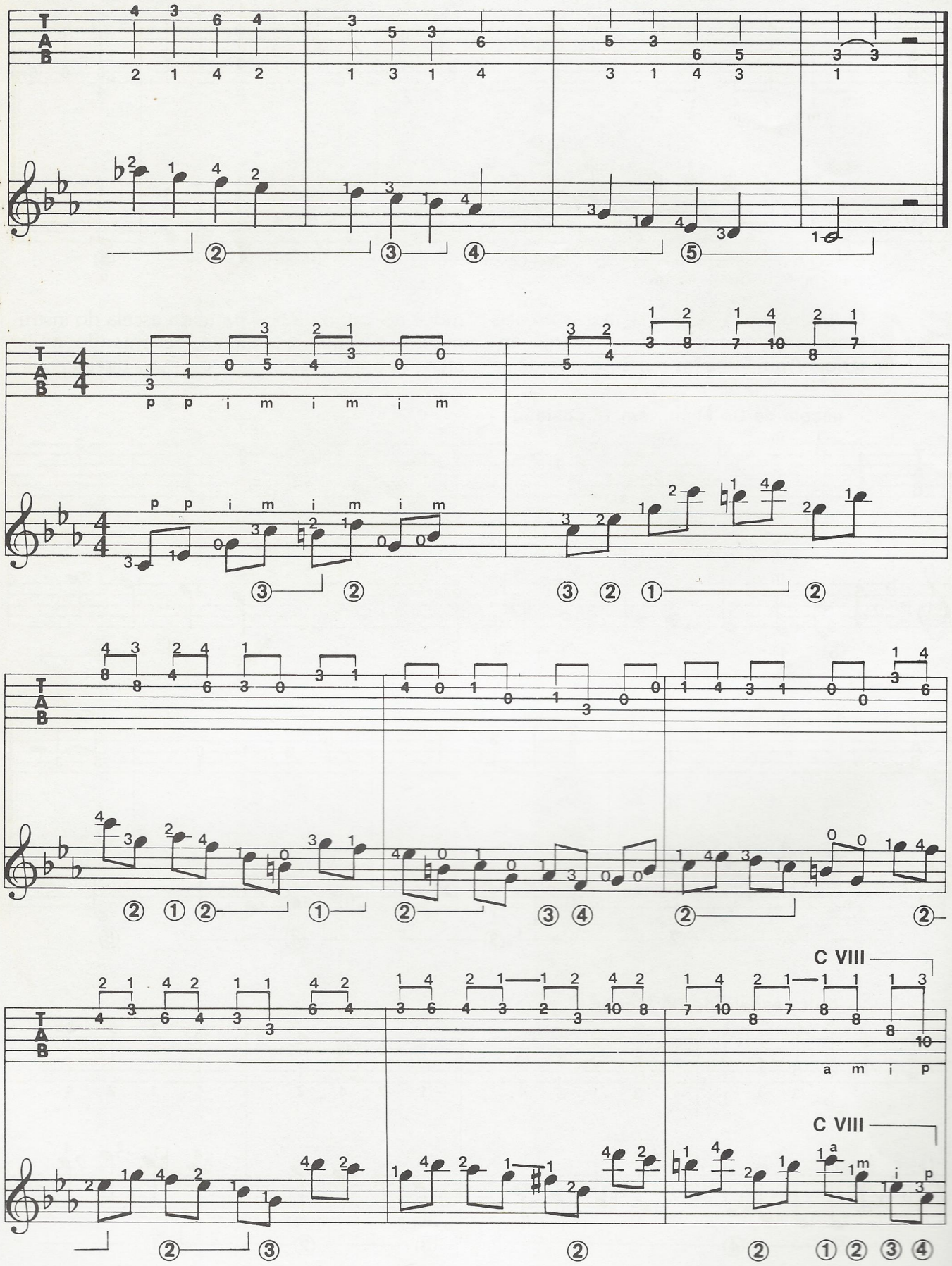
escala de Dó Menor em 1ª posição

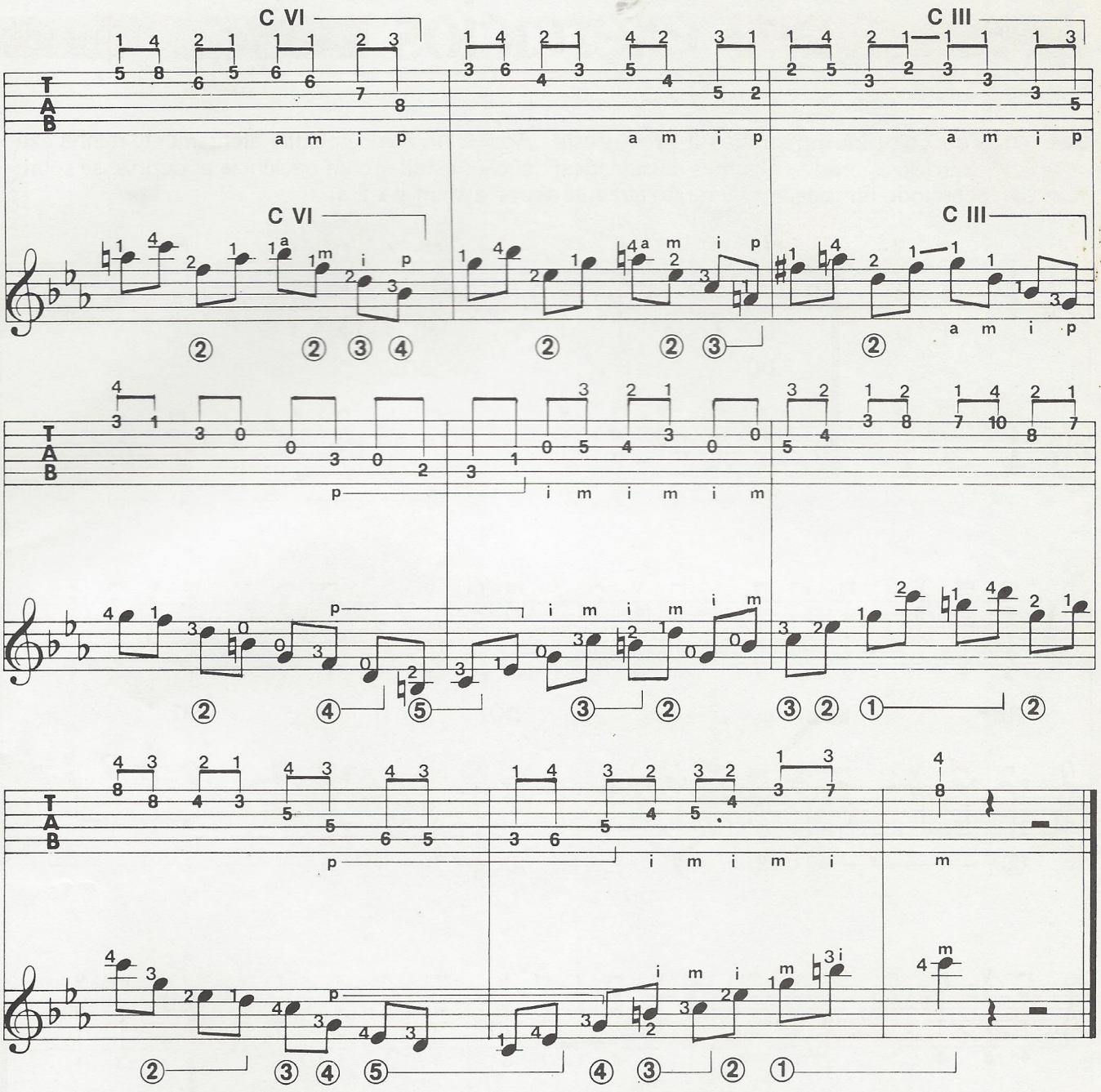




outra escala de Dó Menor



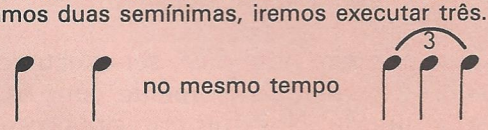

C VIII
C VIII



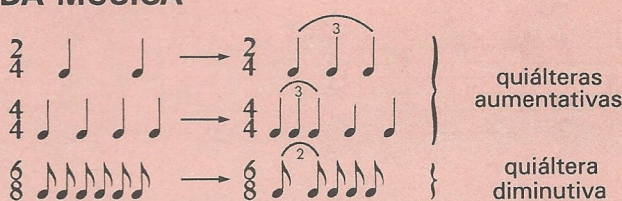
GRAMÁTICA DA MÚSICA

Grupos de notas superabundantes ou quiálteras

Como já vimos anteriormente, os grupos de notas superabundantes são chamados quiálteras.
No exercício 60 de Franco Cerri, para guitarra, vamos aplicar a tercina de semínimas. Assim, no mesmo tempo que tocaríamos duas semínimas, iremos executar três. Veja:



A quiáltera é, portanto, uma alteração aumentativa ou diminutiva de uma unidade de tempo, no compasso. Por exemplo: num compasso 2/4, a unidade de tempo é a semínima.

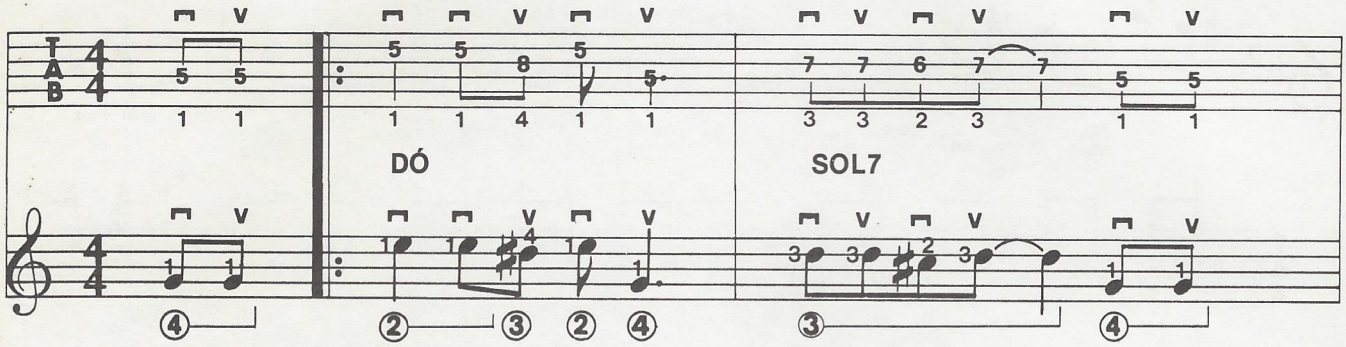


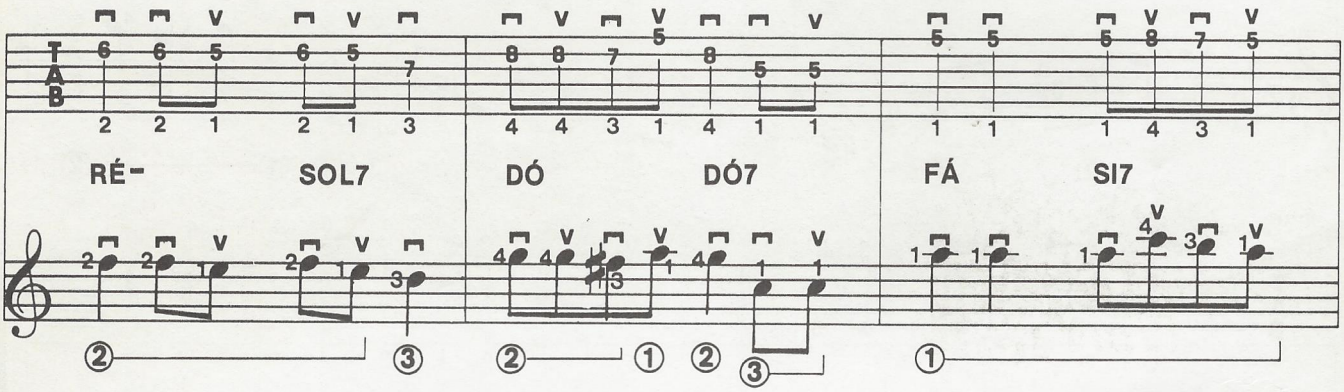
A quiáltera pode ser composta de colcheias ou semicolcheias ou fusas ou pelo conjunto de qualquer outra figura (semibreve, mínima etc.).
O importante é dividir com exatidão, pelo tempo regular, as notas pertencentes à quiáltera. Além das tercinas, das quintinas e das sextinas, existem outros grupos menos utilizados que reúnem sete, nove ou mais notas.

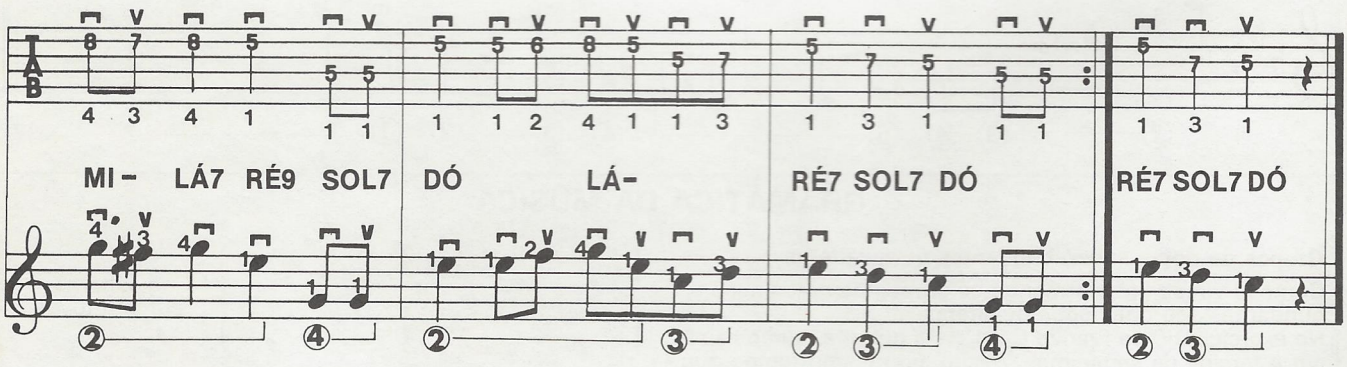
exercícios

Franco Cerri

59 Vou colocá-lo um pouco à prova: este exercício apresenta algumas dificuldades, sobretudo rítmicas, mas é muito atraente. Aconselho a você escutar atentamente minha execução, estudar com paciência e, depois, se sobrepor a mim na fita.

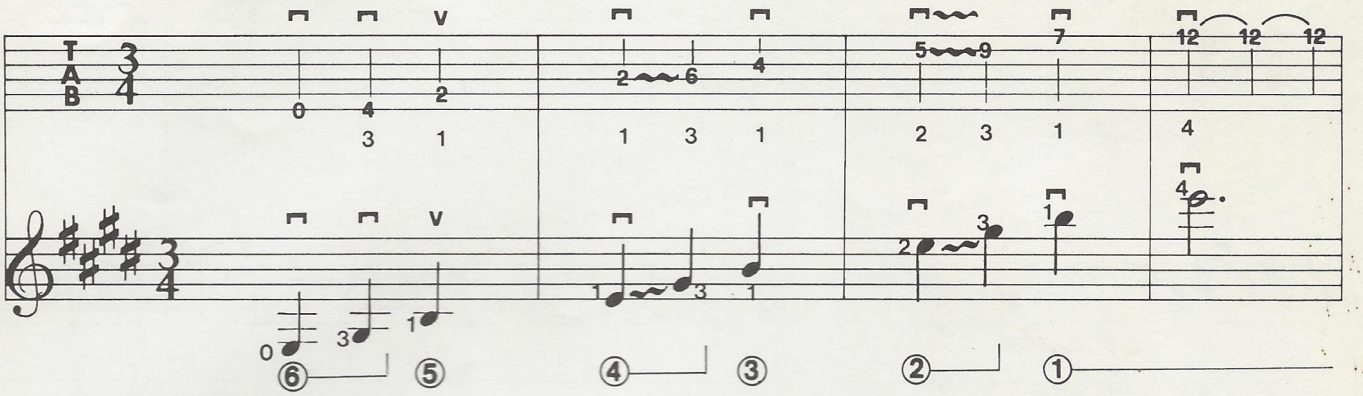


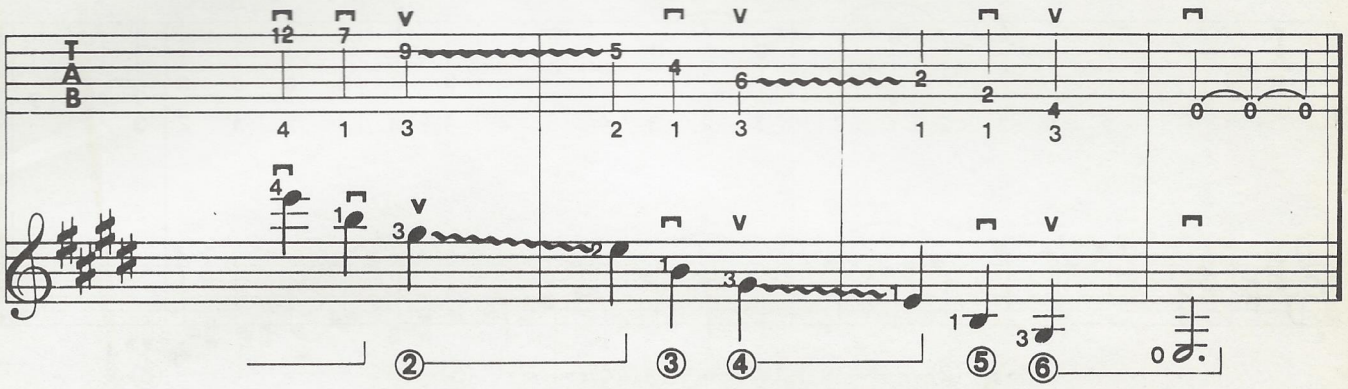




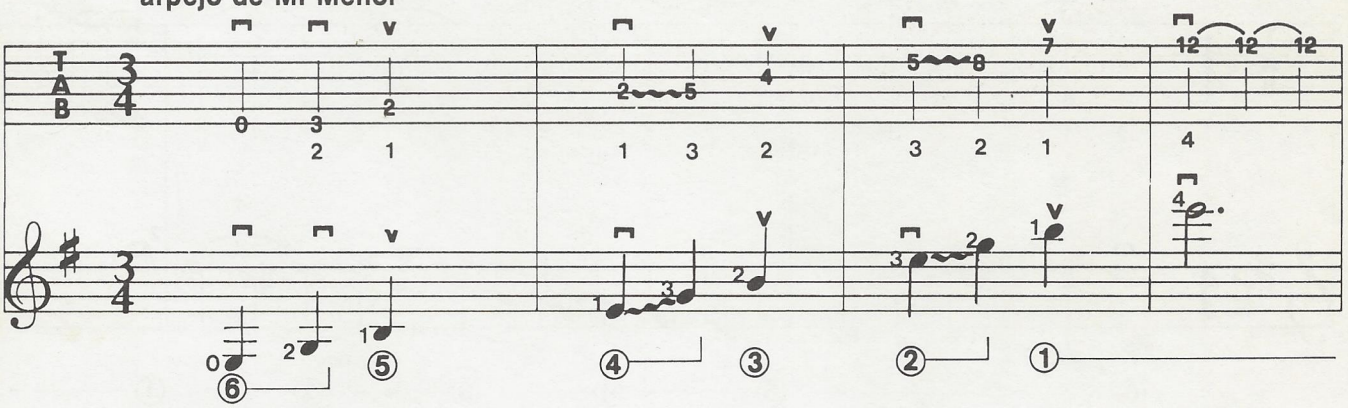
60 E agora um pouco de técnica. Os arpejos de mi maior e mi menor não apresentam novidades, mas apliquei uma variação aos de si maior e si menor. Sobre cada nota do arpejo desenvolve-se uma tercina (quiáltera), cuja primeira nota deve ser executada com a palheta, e as demais, somente com os dedos da mão esquerda. Nos dois primeiros compassos você vai encontrar todas as indicações, que valem para o exercício inteiro.

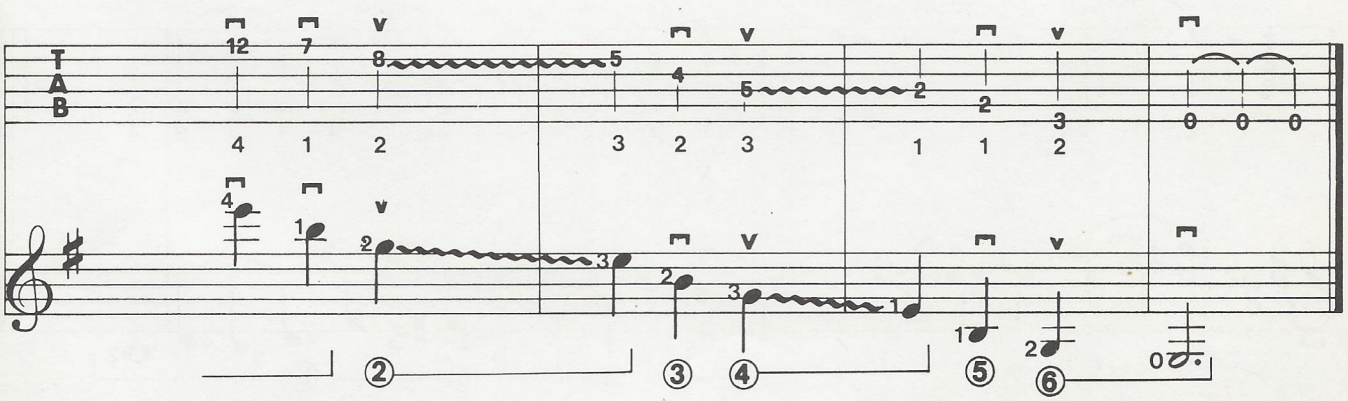
arpejo de Mi Maior



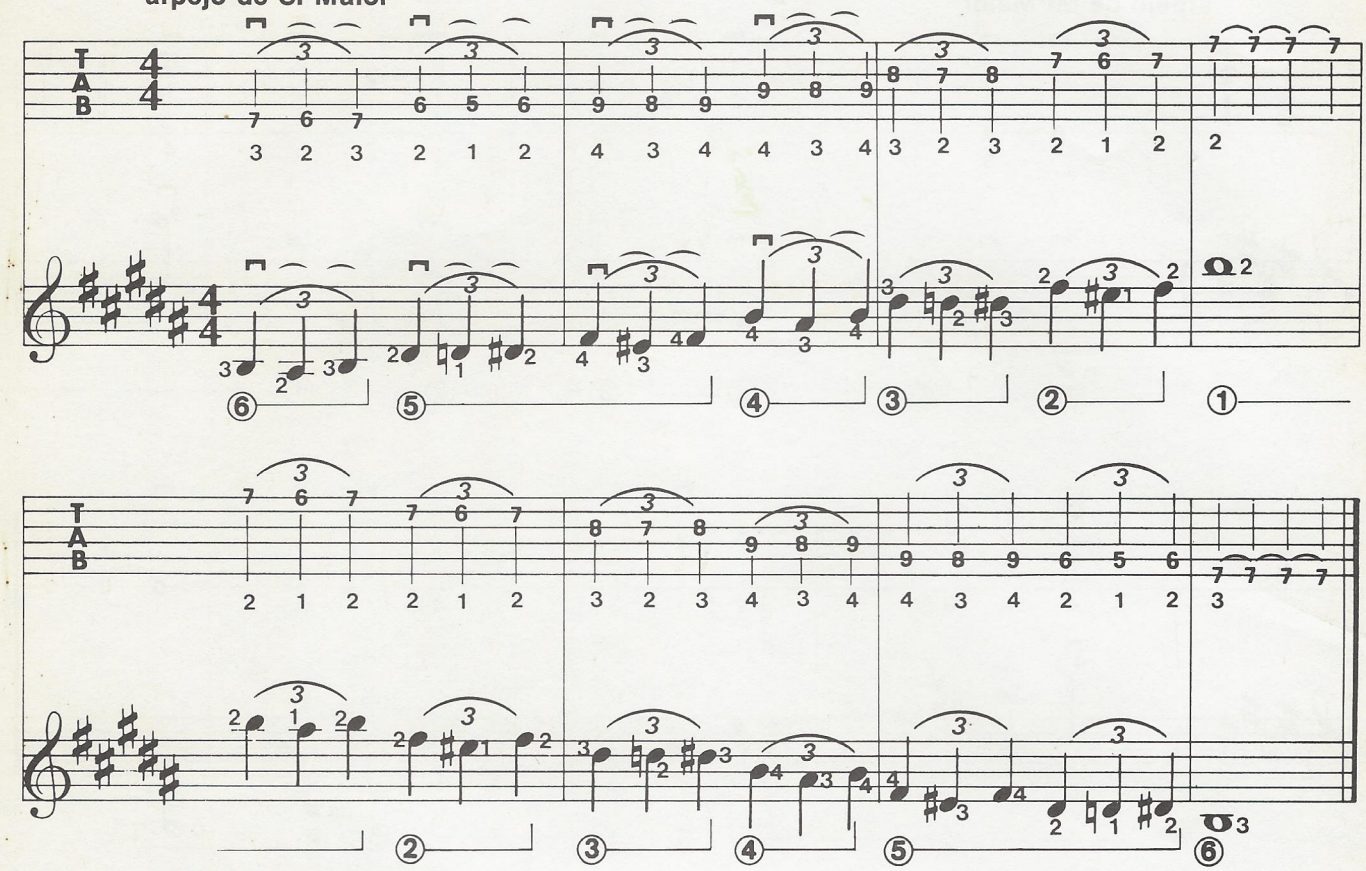


arpejo de Mi Menor

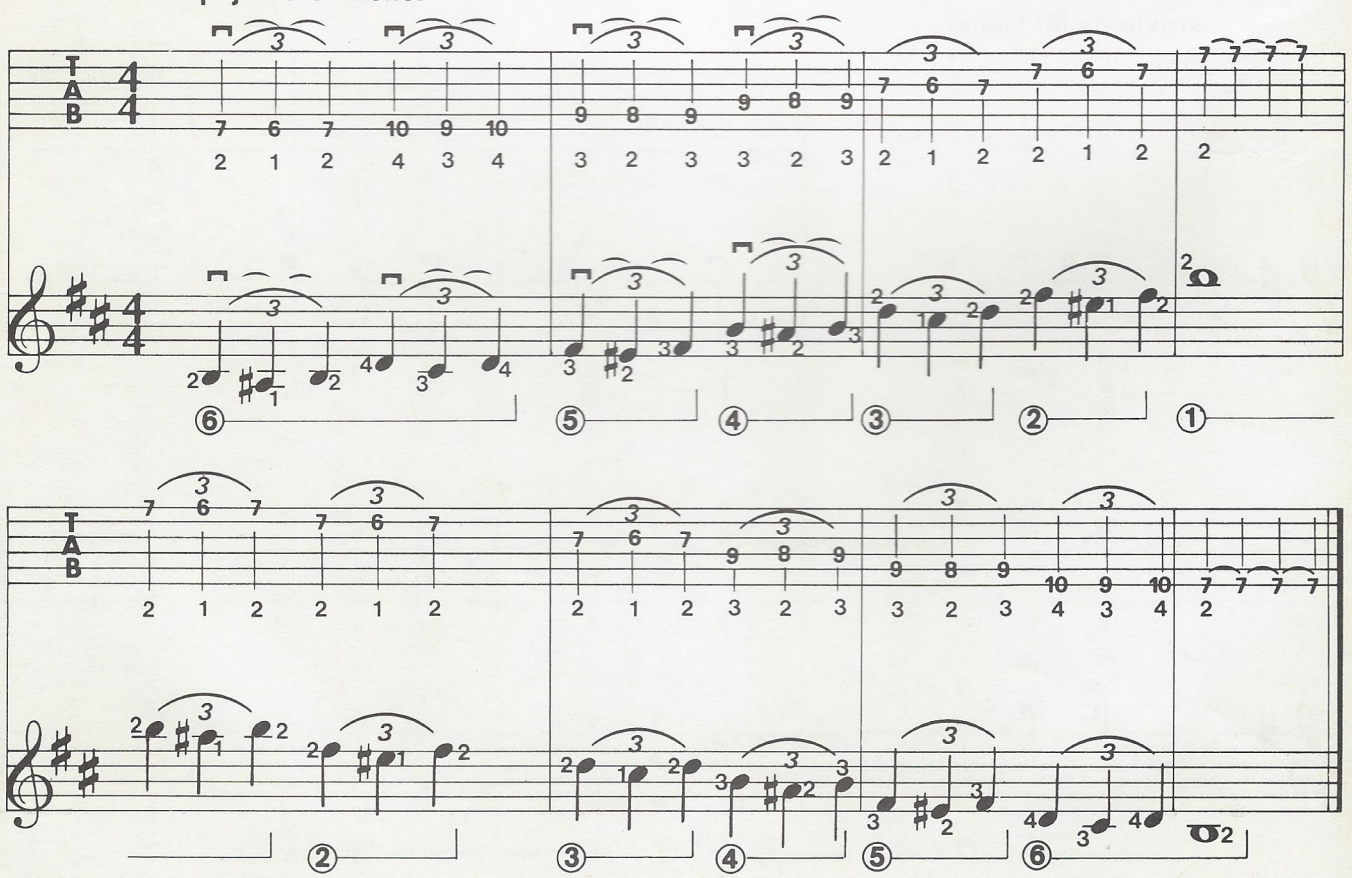




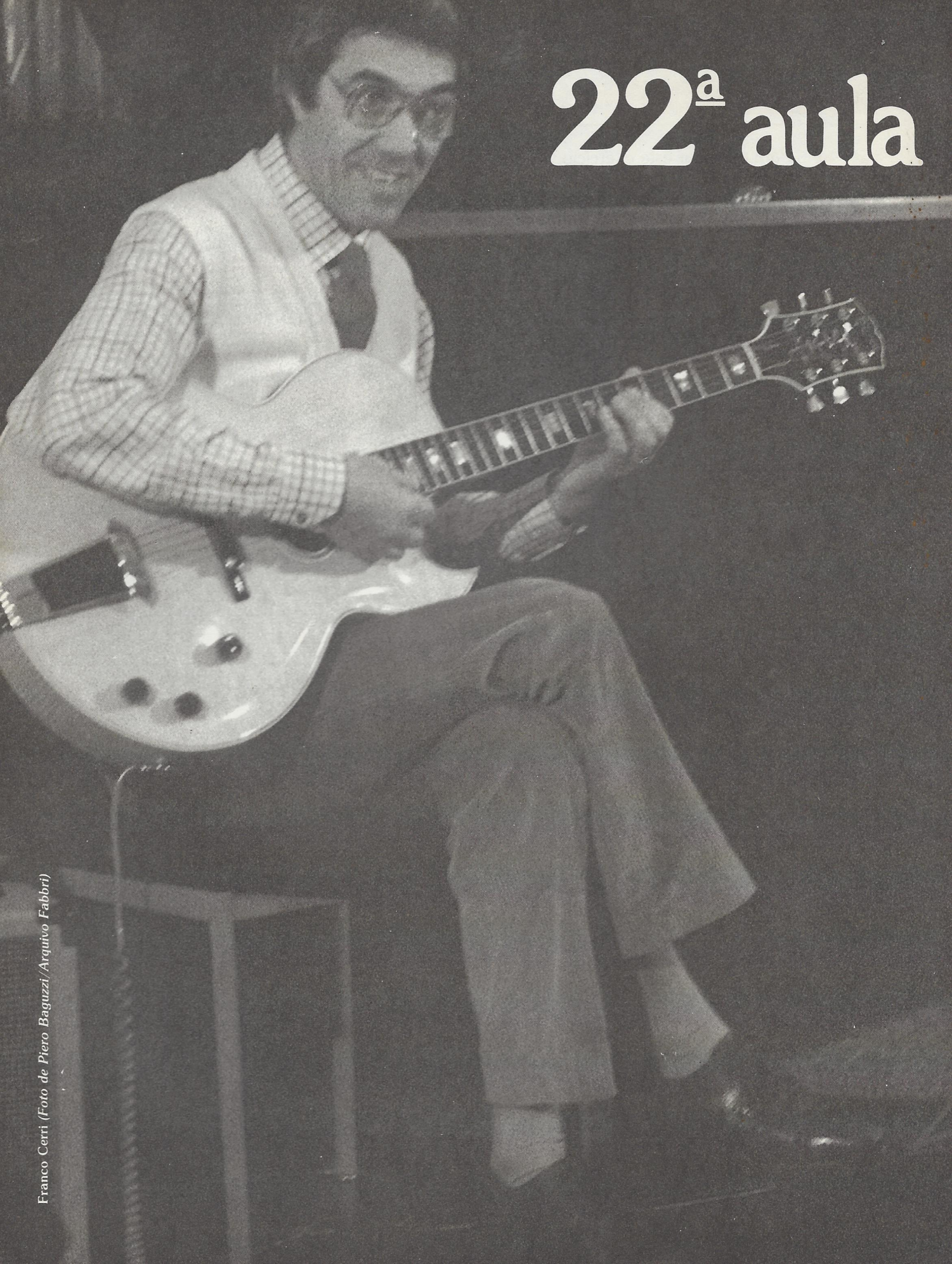
arpejo de Si Maior



arpejo de Si Menor



22ª aula

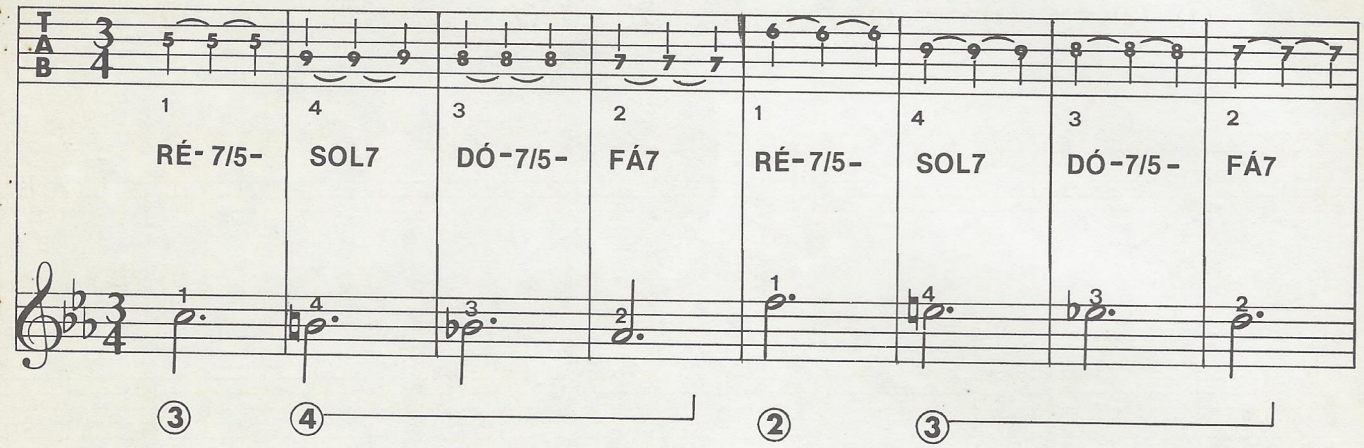


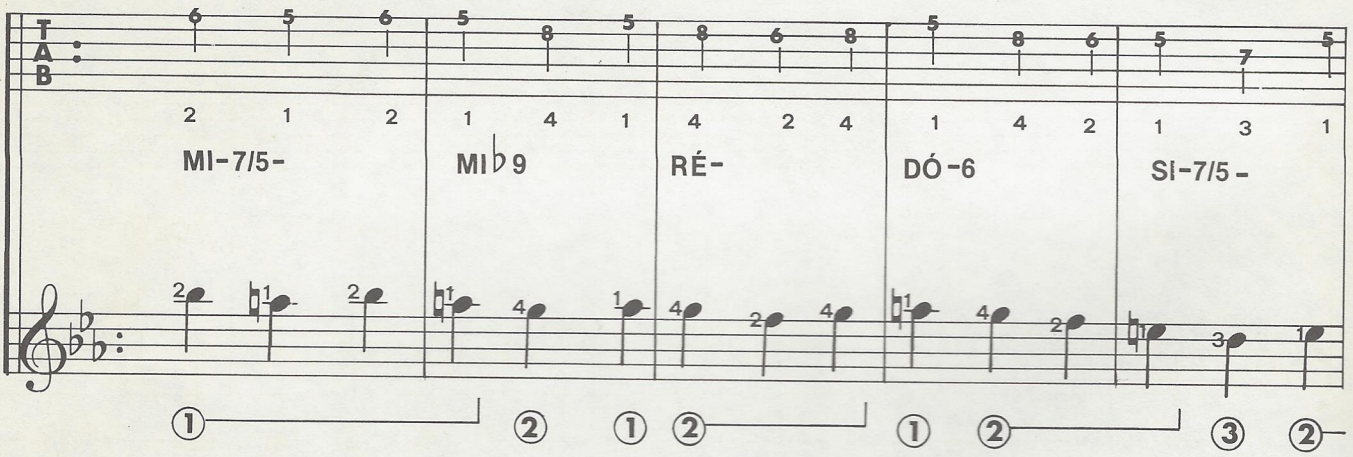
Franco Cerri *(Foto de Piero Baguzzi/Arquivo Fabbri)*

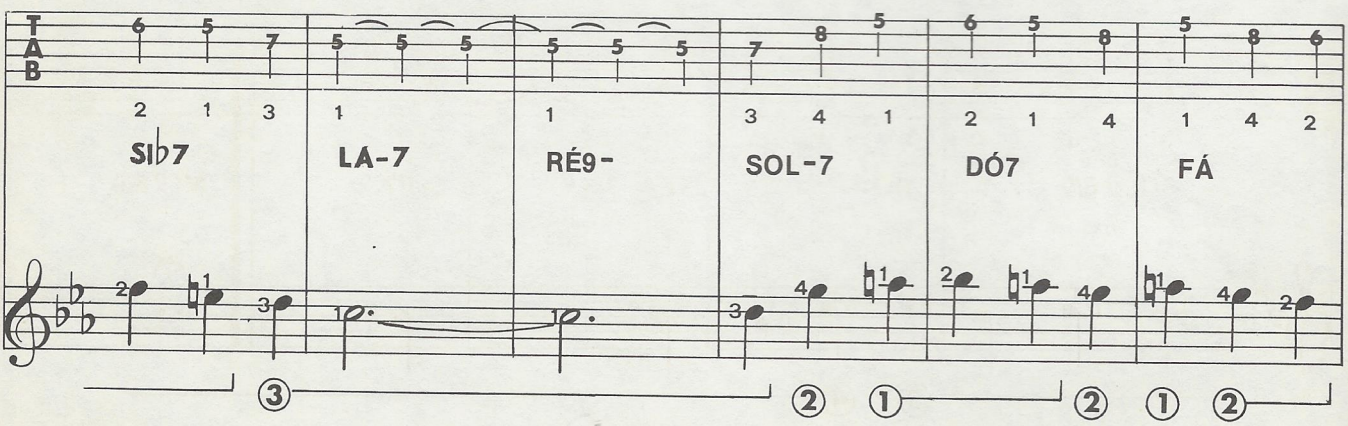
exercícios

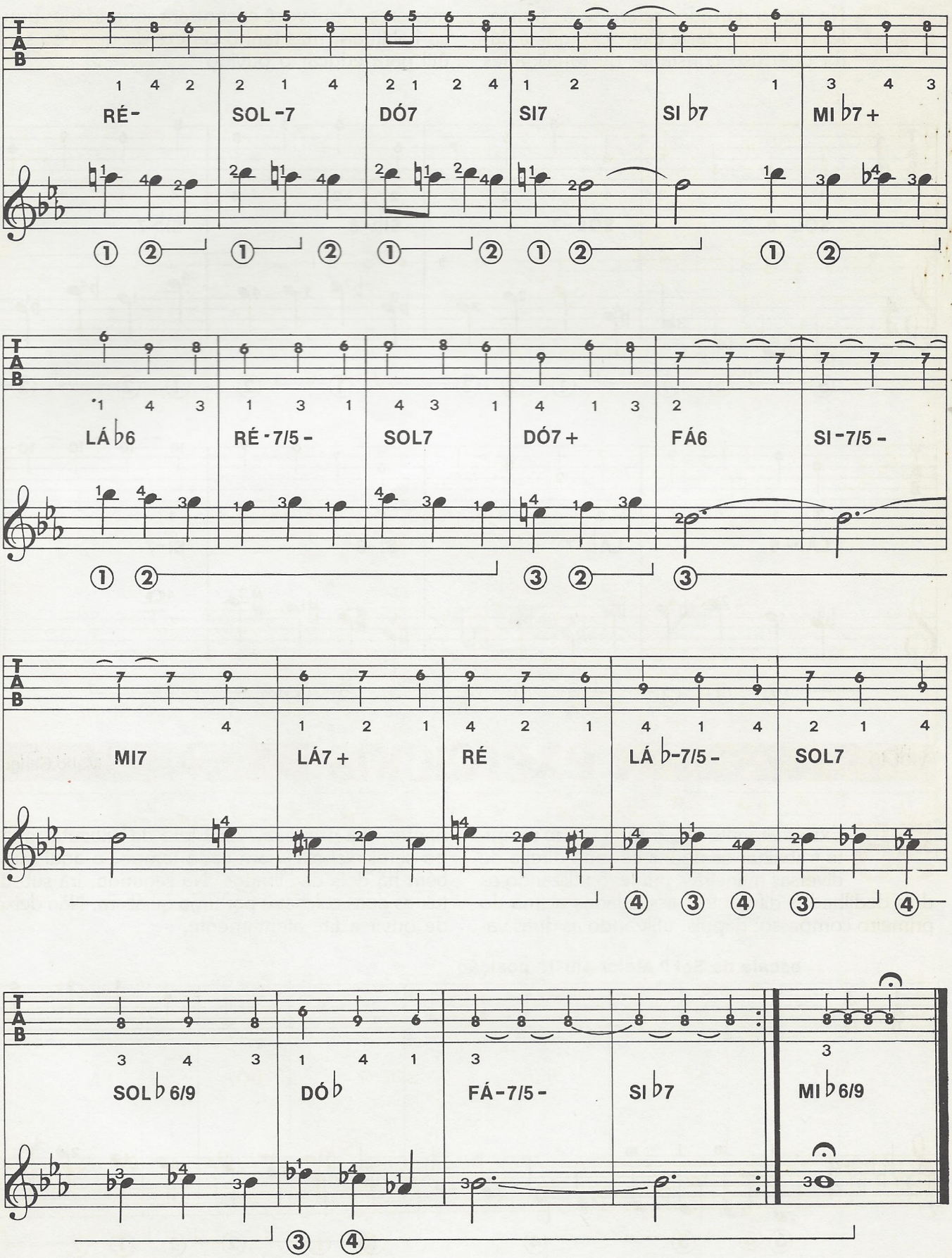
Franco Cerri

61 Para executar este exercício você vai trabalhar apenas em um pequeno trecho da escala do instrumento, da quinta até a nona casa, utilizando somente as quatro primeiras cordas. E, como você pode observar, indiquei também as cifras dos acordes que compõem a base harmônica. Você certamente já tem condições de executá-los.

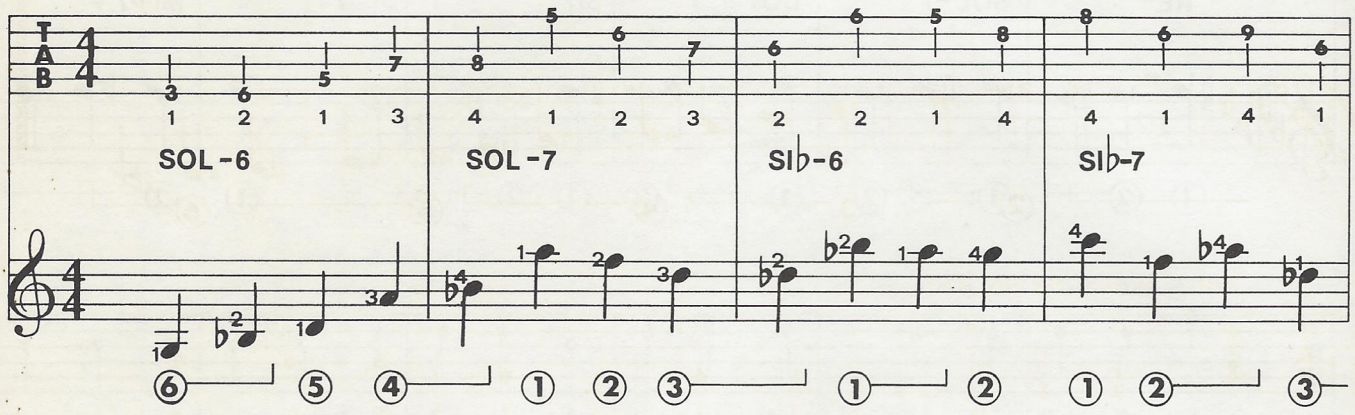


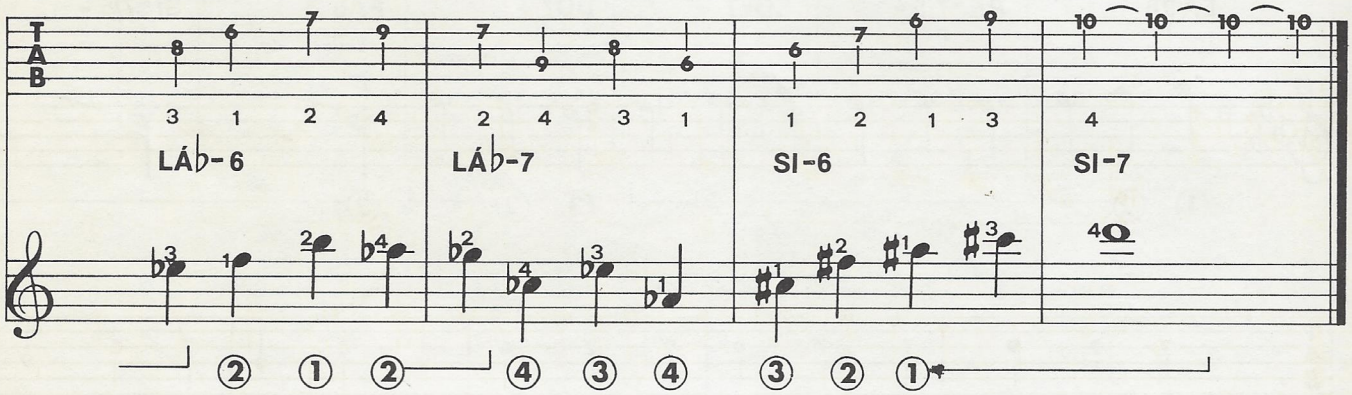





TAB
RÉ-
SOL-7
DÓ7
SI7
SI♭7
MI♭7+
LÁ♭6
RÉ-7/5-
SOL7
DÓ7+
FÁ6
SI-7/5-
MI7
LÁ7+
RÉ
LÁ♭-7/5-
SOL7
SOL♭6/9
DÓ♭
FÁ-7/5-
SI♭7
MI♭6/9

62 Na fita, o narrador refere-se à "atmosfera noturna" deste exercício, que é dada pelo uso constante de tonalidades menores. Aqui você encontrará sonoridades pouco habituais, mas tenho certeza de que isso será útil para educar o ouvido.





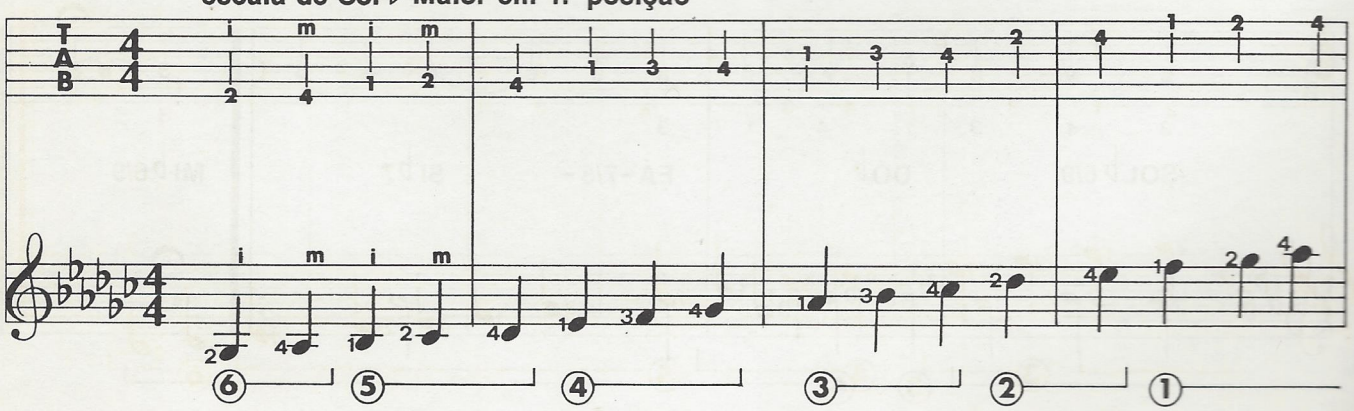
VIOLÃO

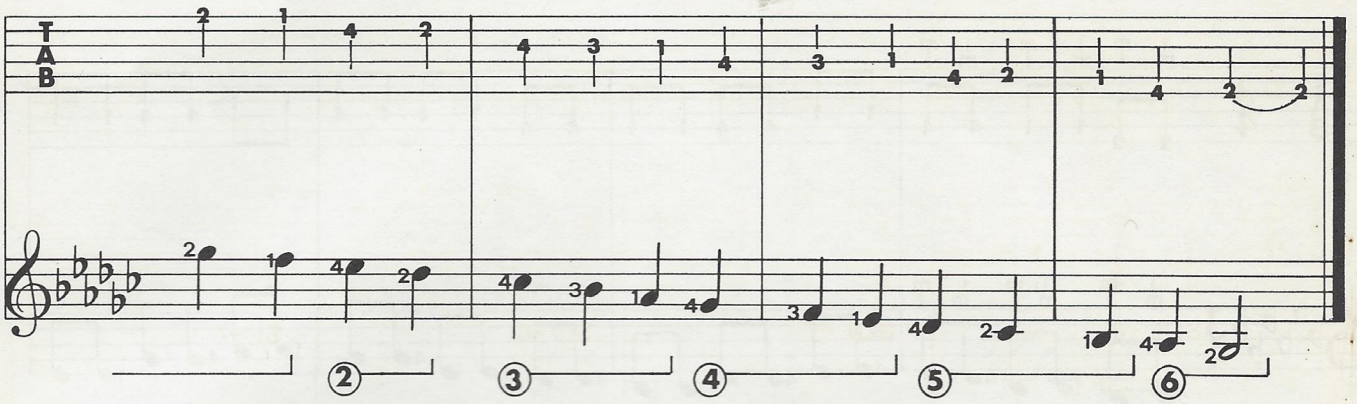
exercícios

Mario Gangi

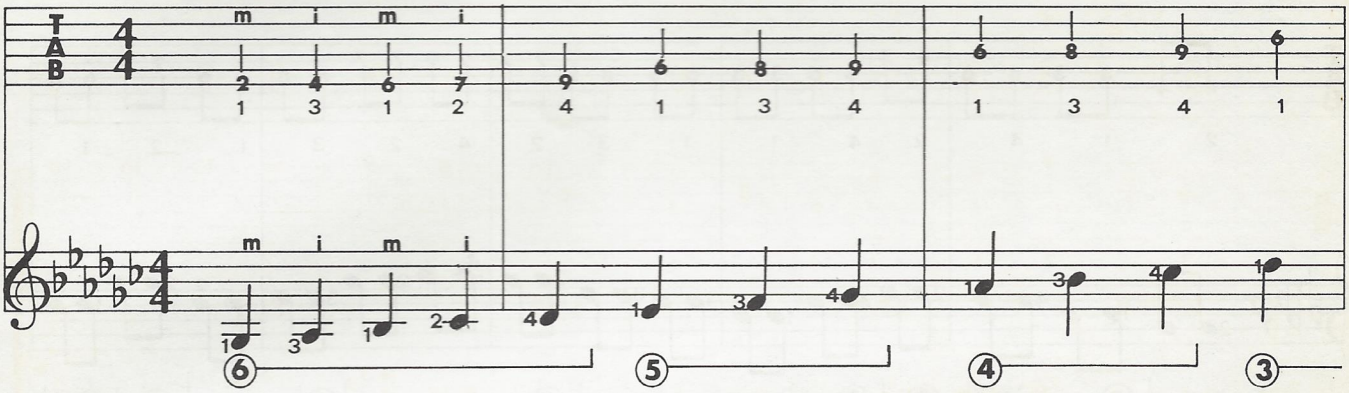
55 Extremamente útil, este exercício permite trabalhar os dedos da mão direita de diversas maneiras: primeiro utilizando os dois dedilhados diferentes, assinalados acima do primeiro compasso; depois, utilizando as duas variantes. Na primeira, você terá de executar quatro semicolcheias para cada tempo; e aqui também há dois dedilhados. Na segunda, irá substituir as duas colcheias por uma quiáltera. Não deixe de ouvir a fita atentamente.

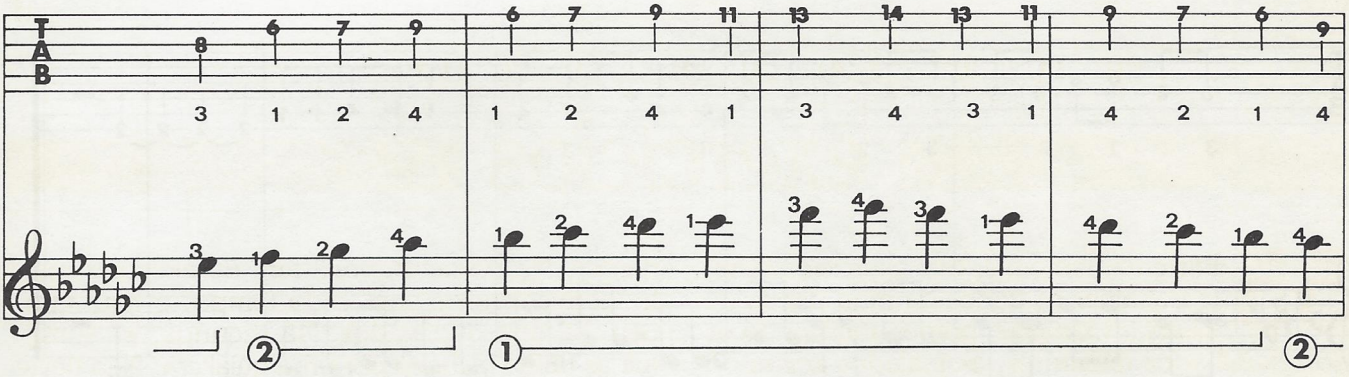
escala de Sol ♭ Maior em 1.ª posição

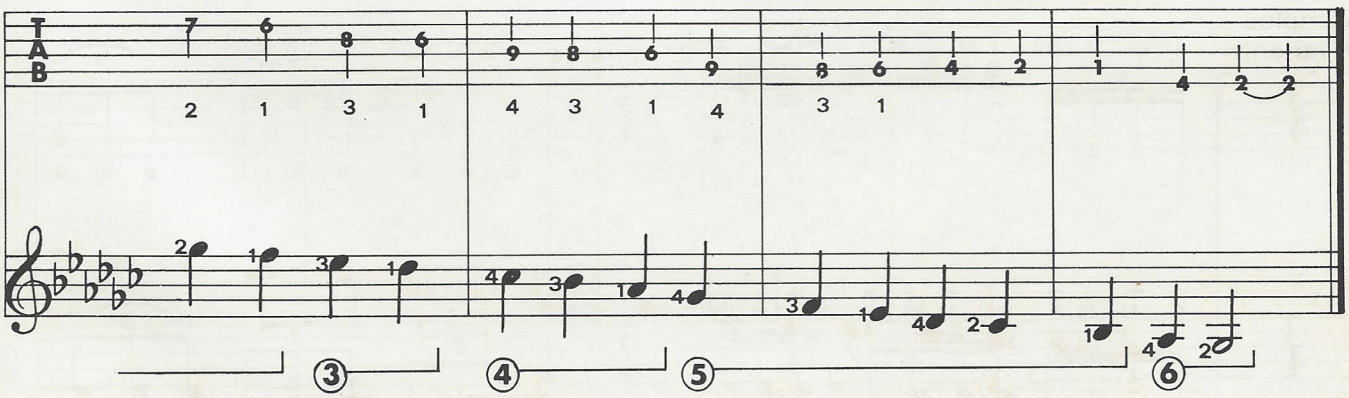


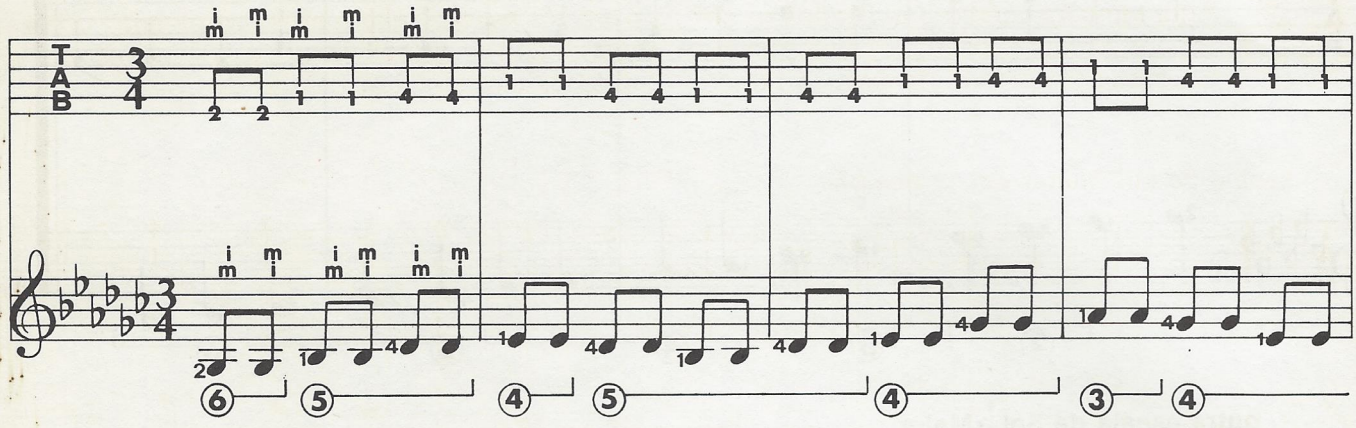


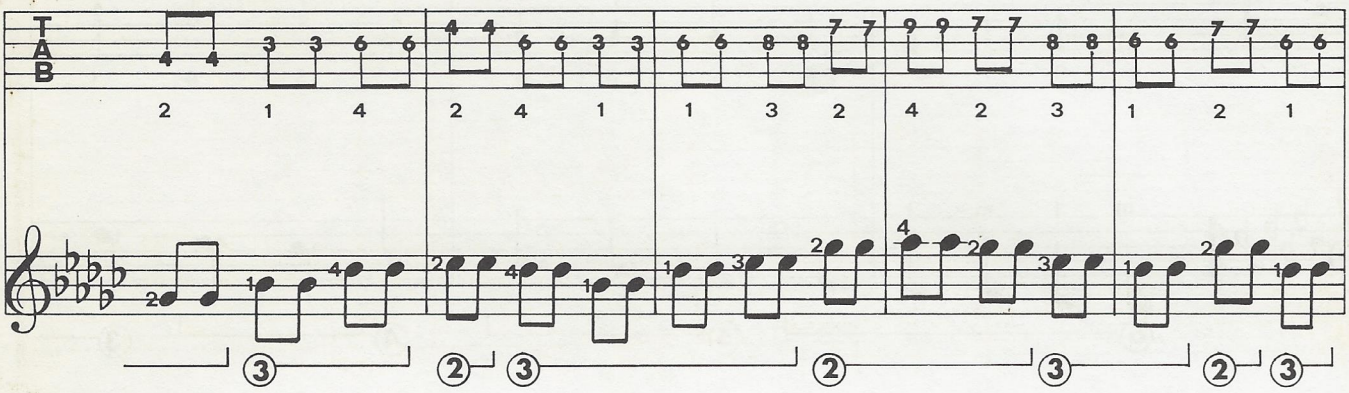
outra escala de Sol ♭ Maior

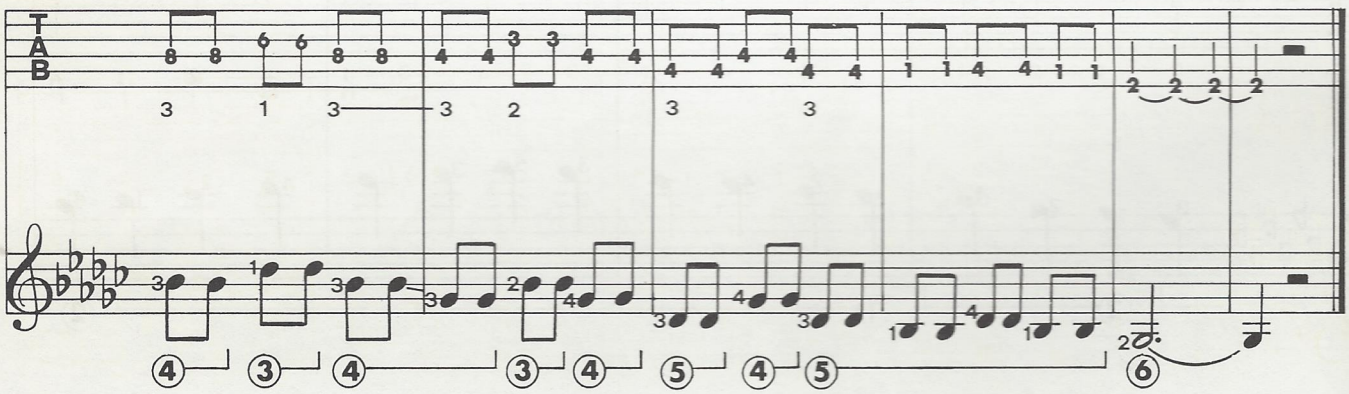






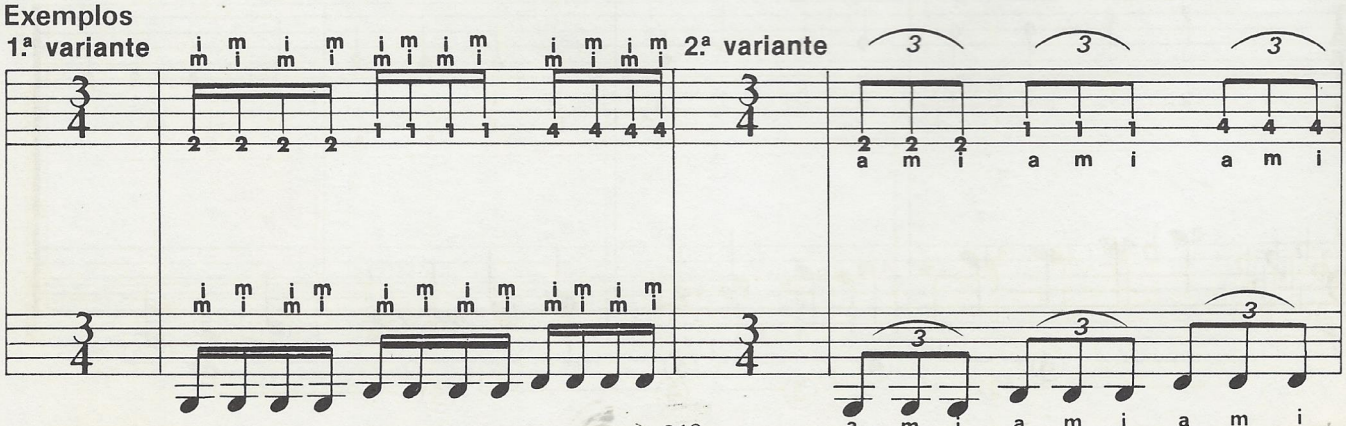






Exemplos

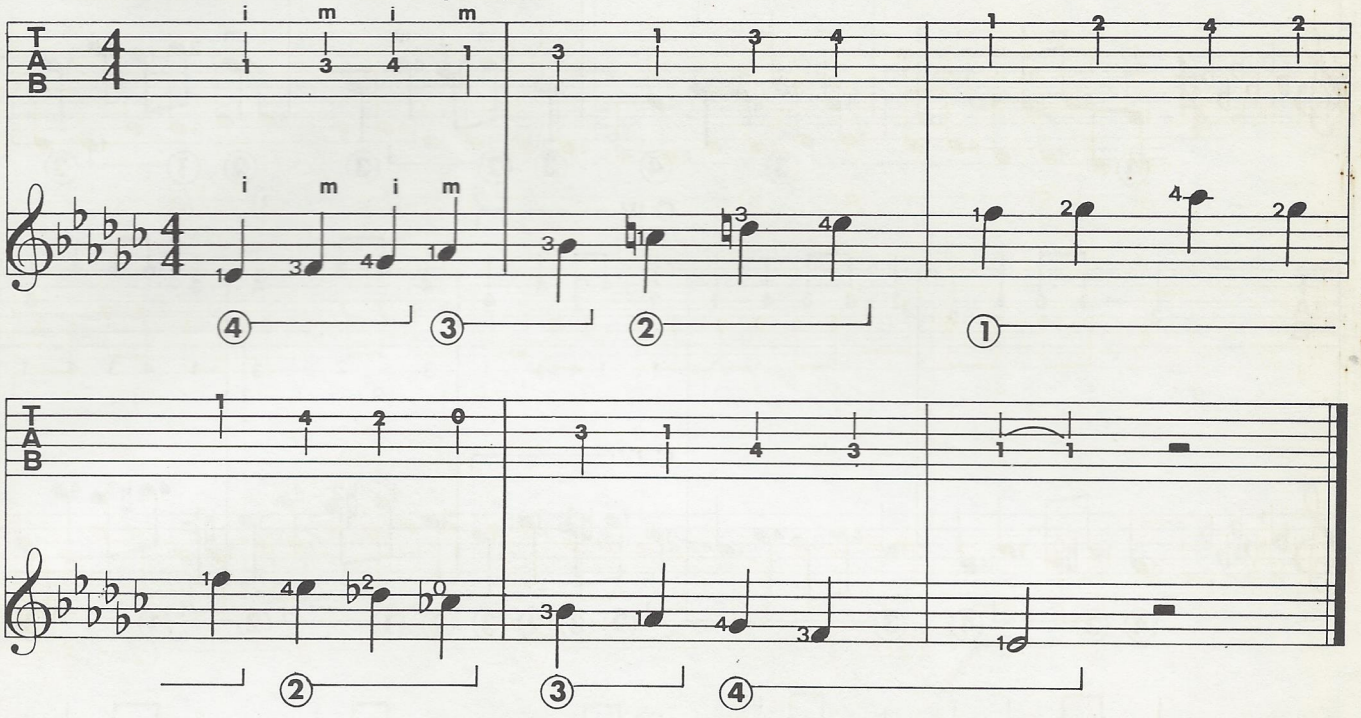
1.ª variante



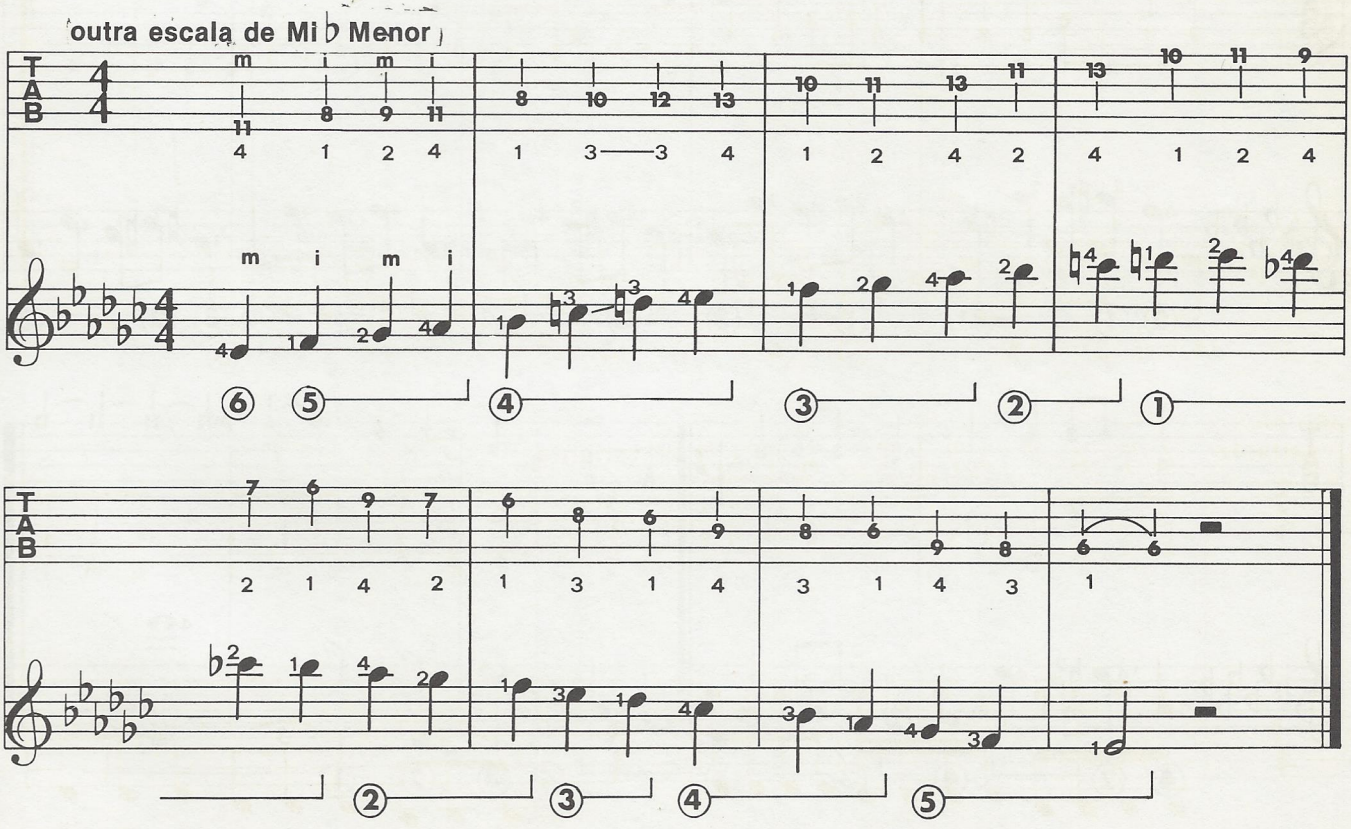
2.ª variante

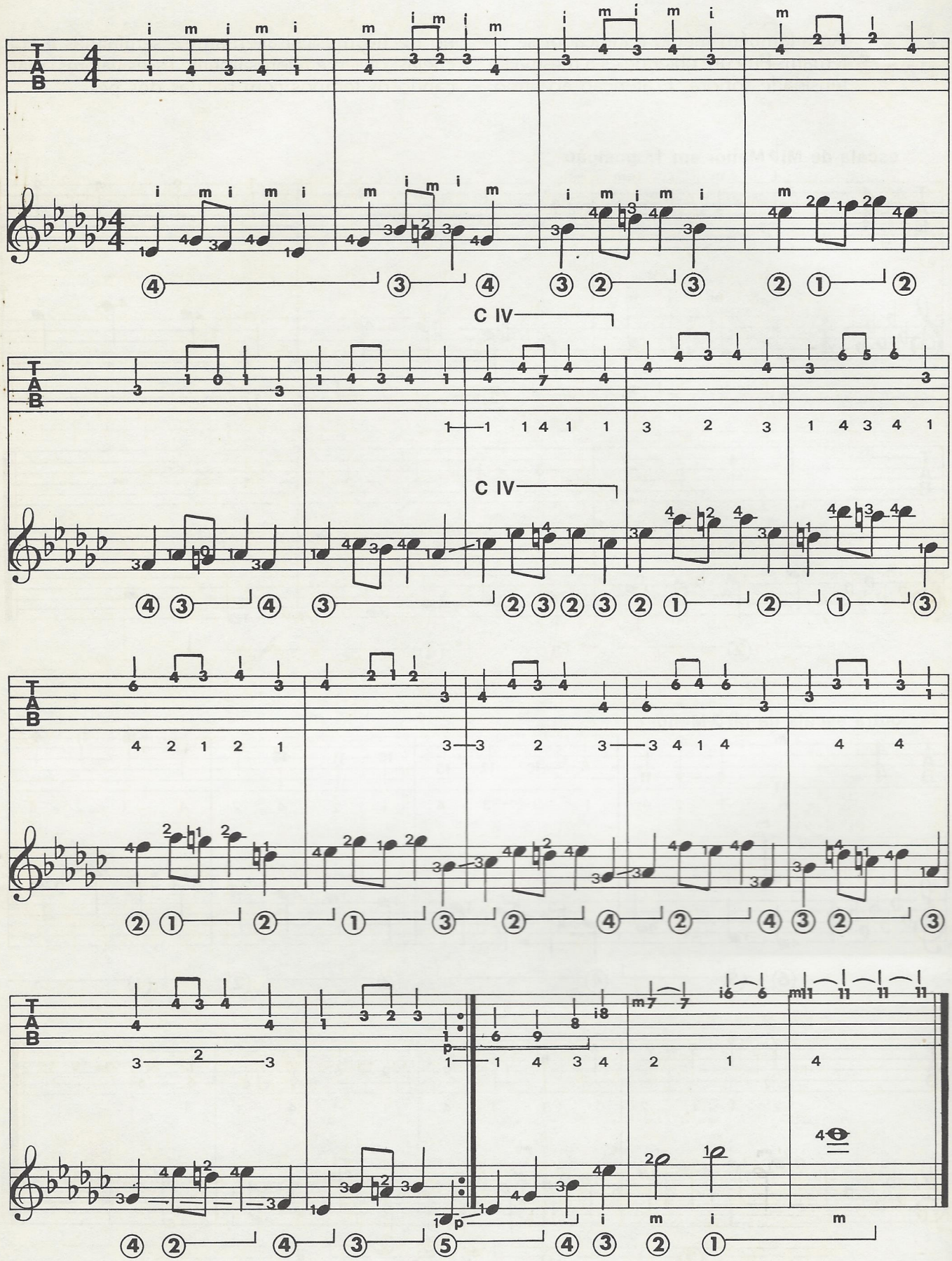
56 Aqui também médio e indicador se alternam. Procure obter deles a mesma intensidade sonora. E atenção ao ritmo: no trecho musical alternam-se semínimas e colcheias; observe rigorosamente esses valores, marcando os tempos com batidas dos pés.

escala de Mi♭ Menor em 1ª posição



outra escala de Mi♭ Menor

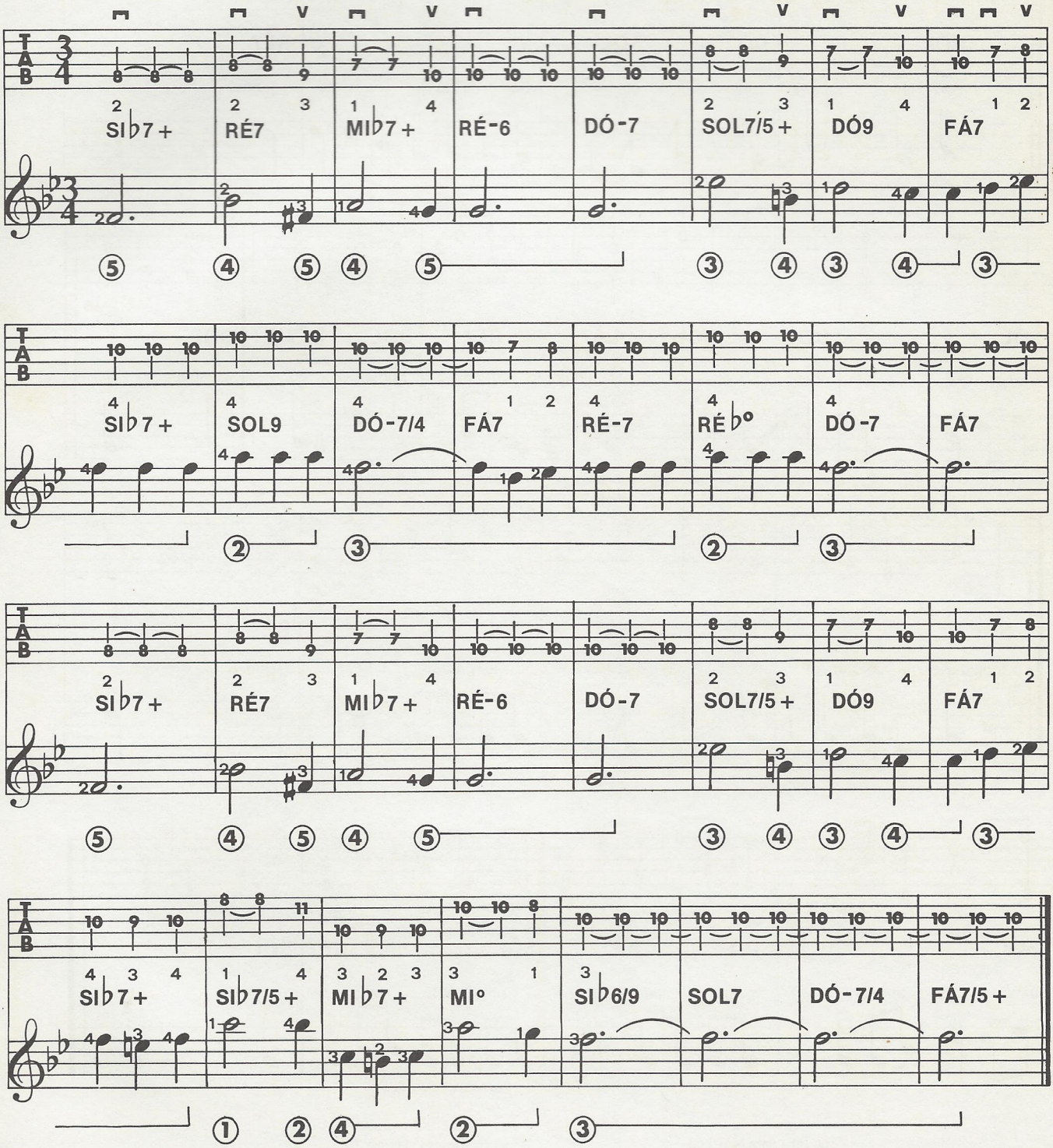



C IV
C IV

Someday My Prince Will Come

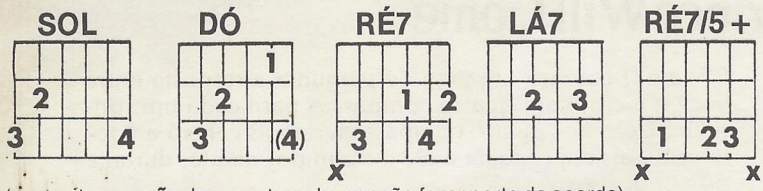
Na fita, Franco Cerri executa o tema de maneira a formar com você um verdadeiro duo jazzístico. O motivo compõe-se de 32 compassos que formam um *chorus* ou refrão. A gravação da fita compreende sete segmentos, onde Cerri e você se alternarão nesta seqüência:

1º) exposição do tema por Franco Cerri (32 compassos);
2º) solo com variação de Cerri (32 compassos);
3º) e 4º) somente a base sobre a qual você vai executar o tema ou, então, improvisar (64 compassos);
5º) e 6º) começa um jogo de pergunta e resposta entre você e Cerri, com quatro compassos para cada um; primeiro Cerri nos quatro compassos; depois caberá a você improvisar; em seguida a ele e assim por diante, durante 64 compassos.
7º) Cerri encerra com nova exposição do tema. Se você estudar o tema com atenção e marcar o tempo corretamente, vai achar esta experiência extremamente agradável.



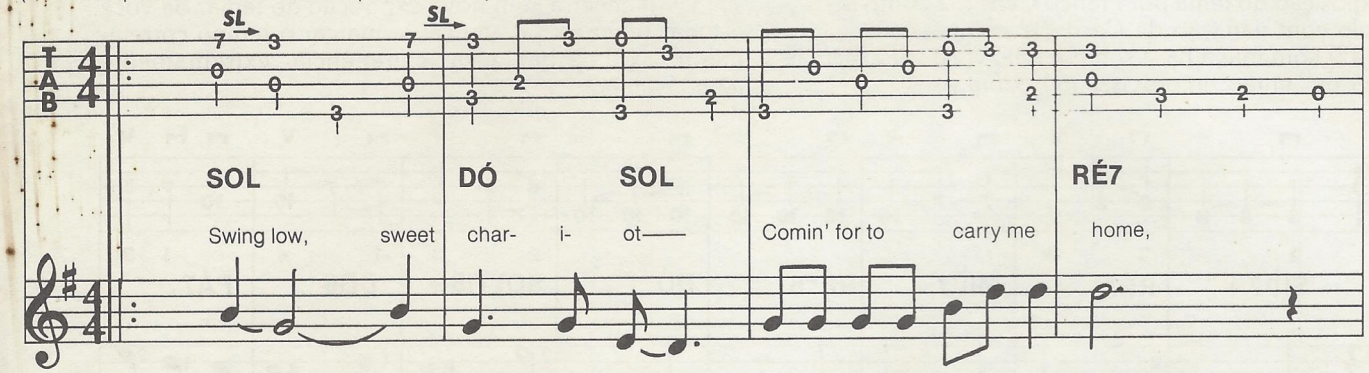
SWING LOW, SWEET CHARIOT

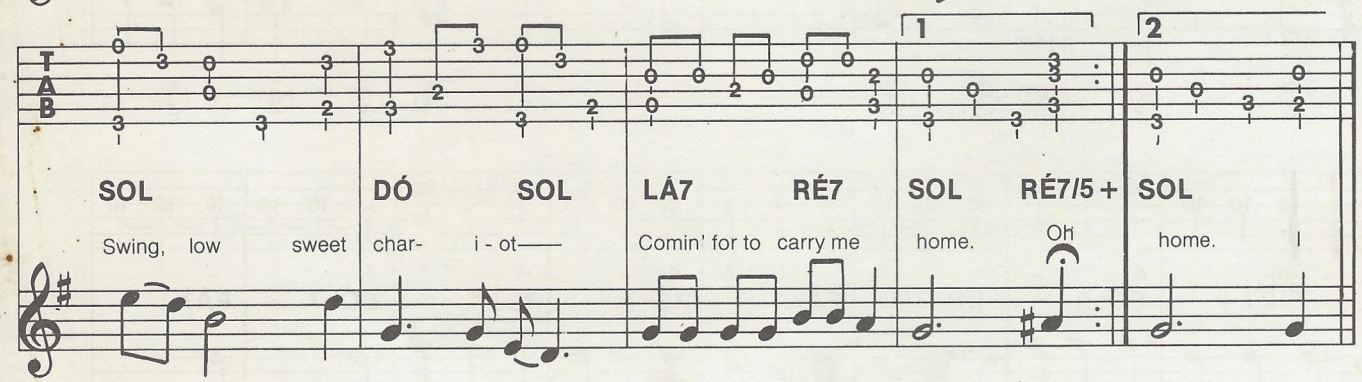
Canção tradicional

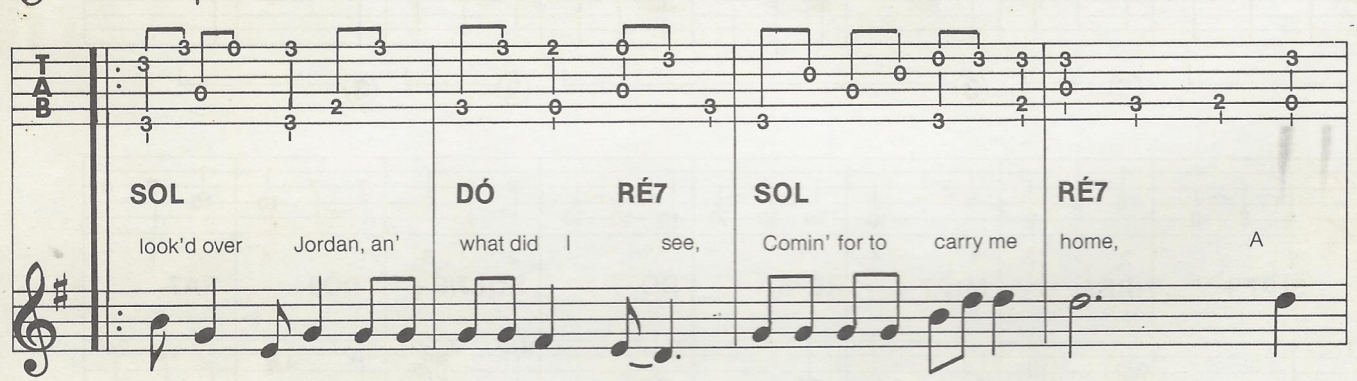


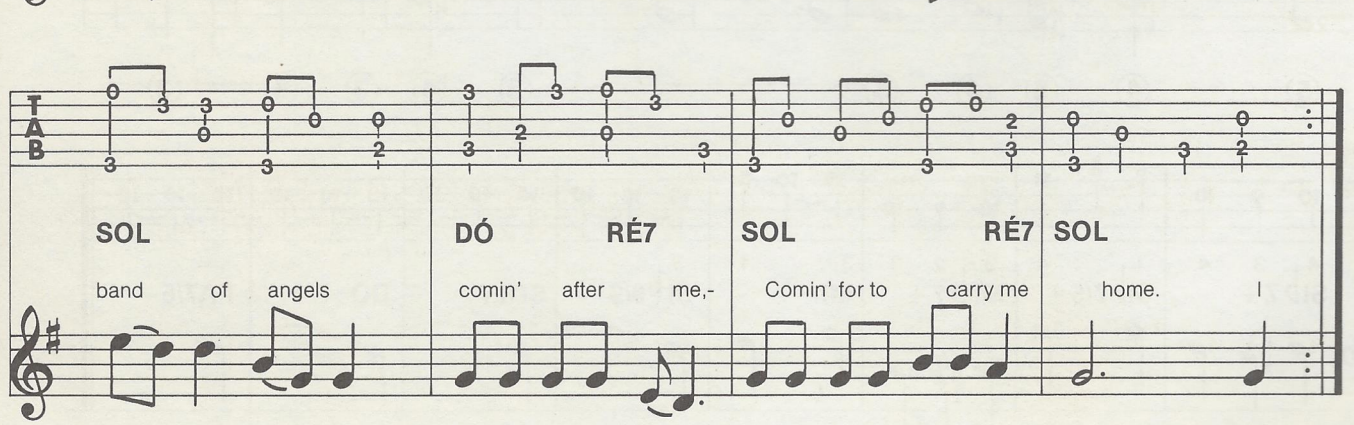
(x = nota que **não** deve ser tocada, por não fazer parte do acorde)

Como acompanhamento-base pode-se utilizar o *finger picking* de *Go Down, Moses.* Na tablatura, está transcrito o solo. No primeiro compasso aparece, por duas vezes, o efeito *slide* (SL), ou *glissando*; o dedo mínimo esquerdo deve deslizar da casa VII para a III, sem se levantar da corda, de forma que se ouçam todas as notas intermediárias (não assinaladas na tablatura).







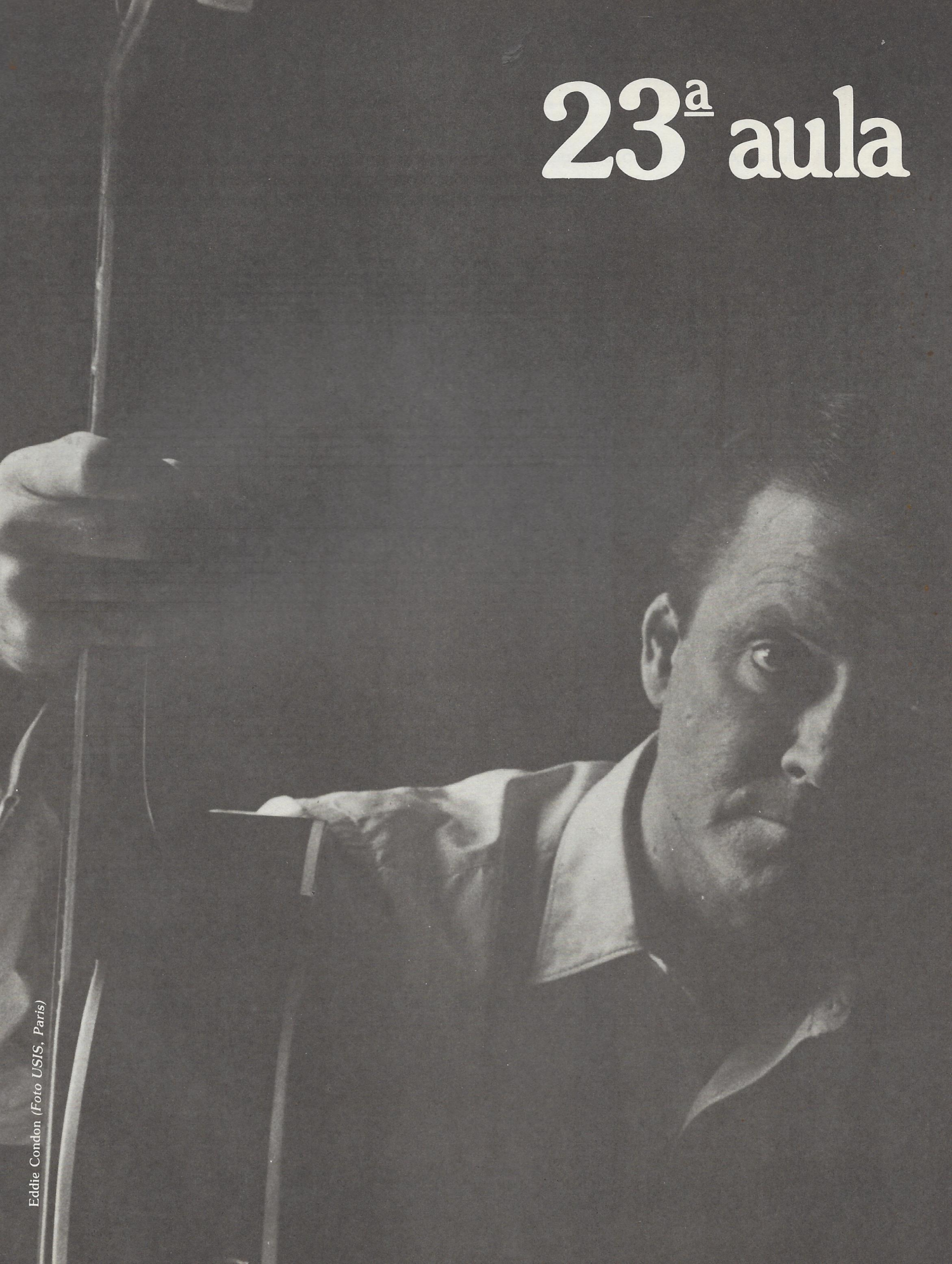


If you get-a dere befo' I do,
Comin' for to carry me home.

Tell all my friends I'm comin' too,
Comin' for to carry me home.

© 1982, Gruppo Editoriale Fabbri S.p.A., Milão, Itália.

23ª aula

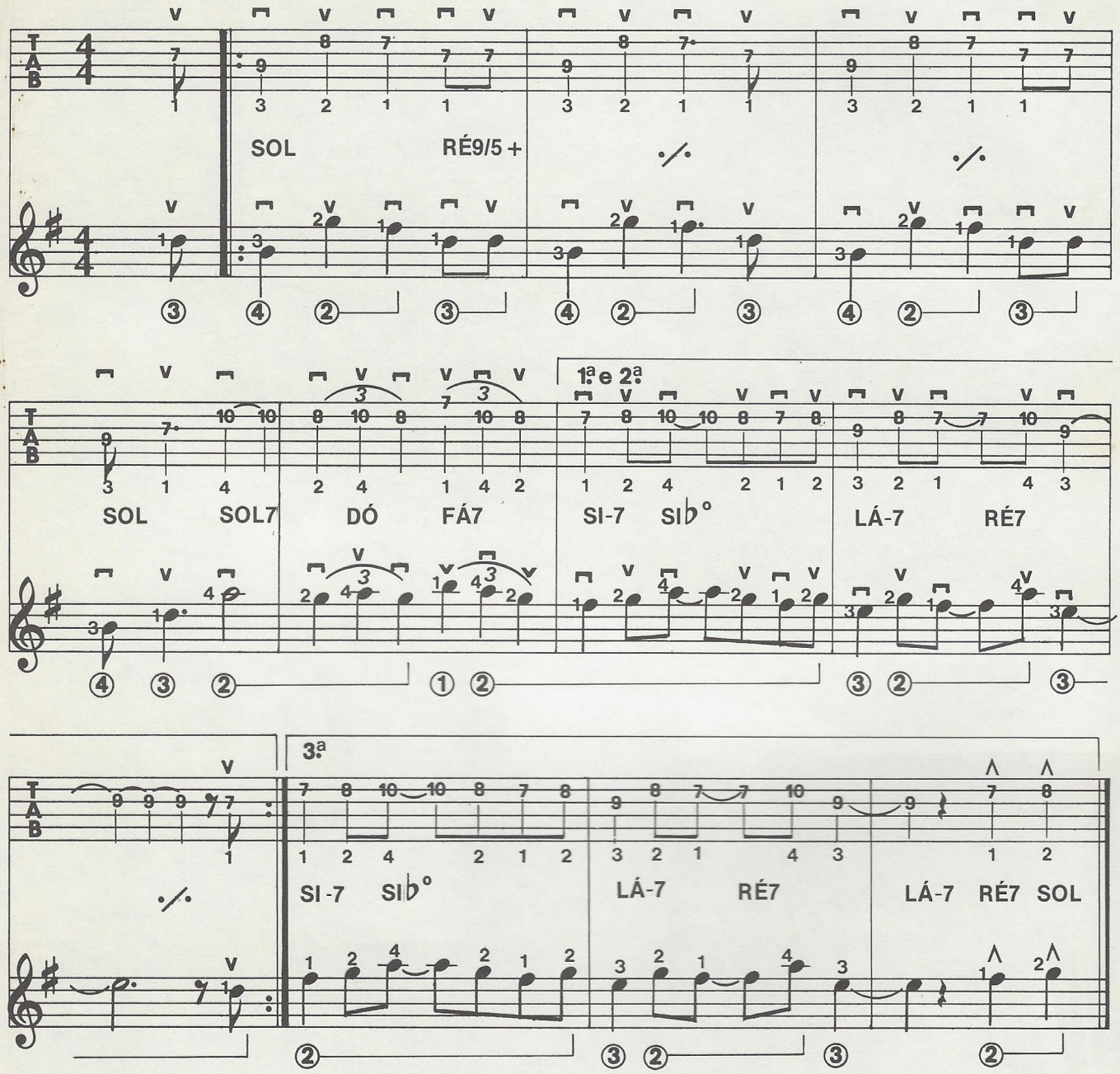


Eddie Condon *(Foto USIS, Paris)*

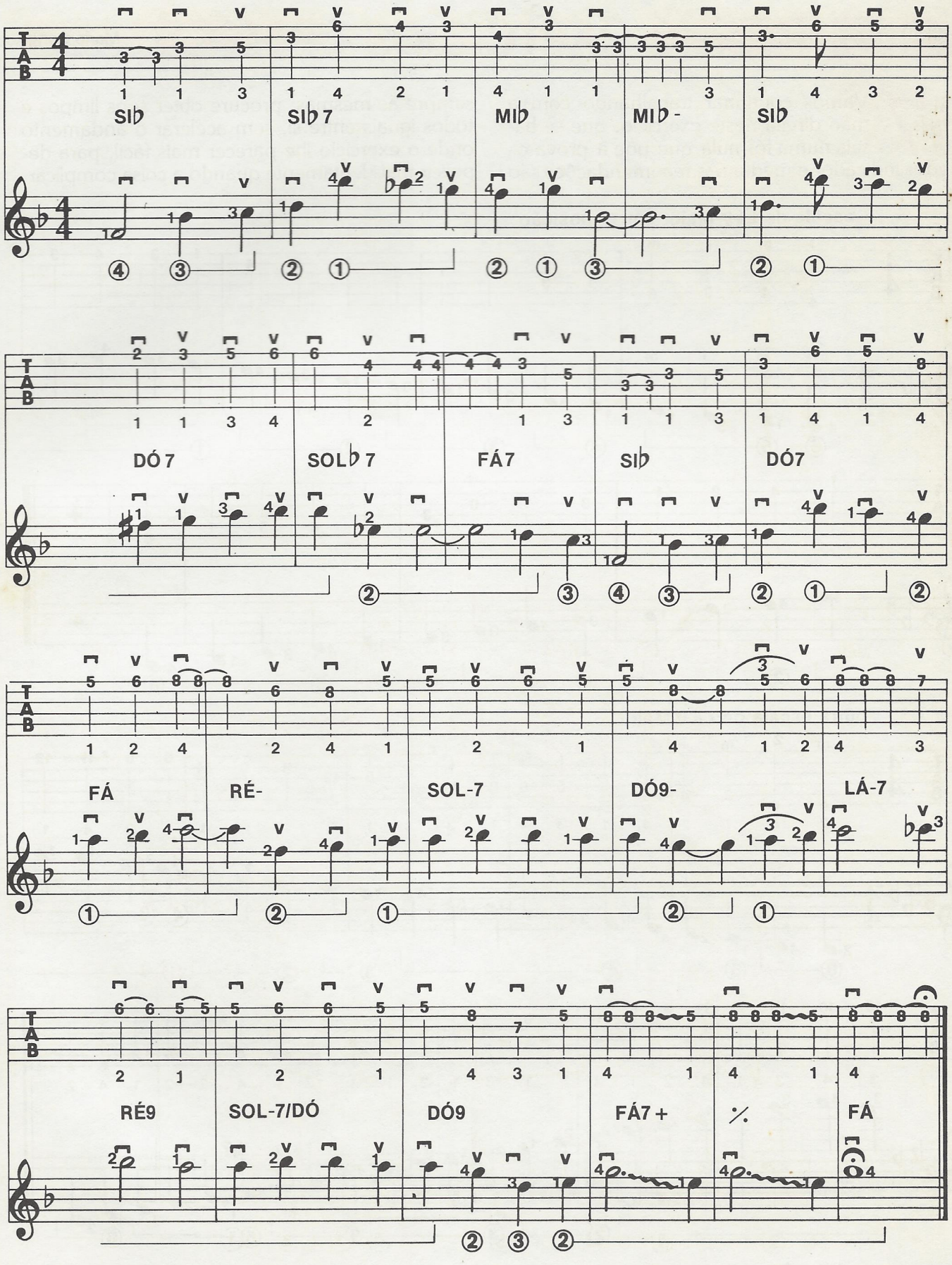
exercícios

Franco Cerri

63 Neste exercício, o aspecto que mais deve ser cuidado é o ritmo: marque os tempos batendo o pé e estude bem a melodia antes de se sobrepor à base. O sinal "Λ" colocado sobre as últimas notas indica que é preciso obter um som seco, isto é, acentuado e logo interrompido. É um novo sinal para aprender e memorizar.



64 Outro exercício-melodia, na tonalidade de fá. A base você encontra na fita. Além da indicação fornecida pelos acidentes na armadura da clave, você deve observar o acorde final, pois é ele que determina definitivamente a tonalidade de uma peça musical.

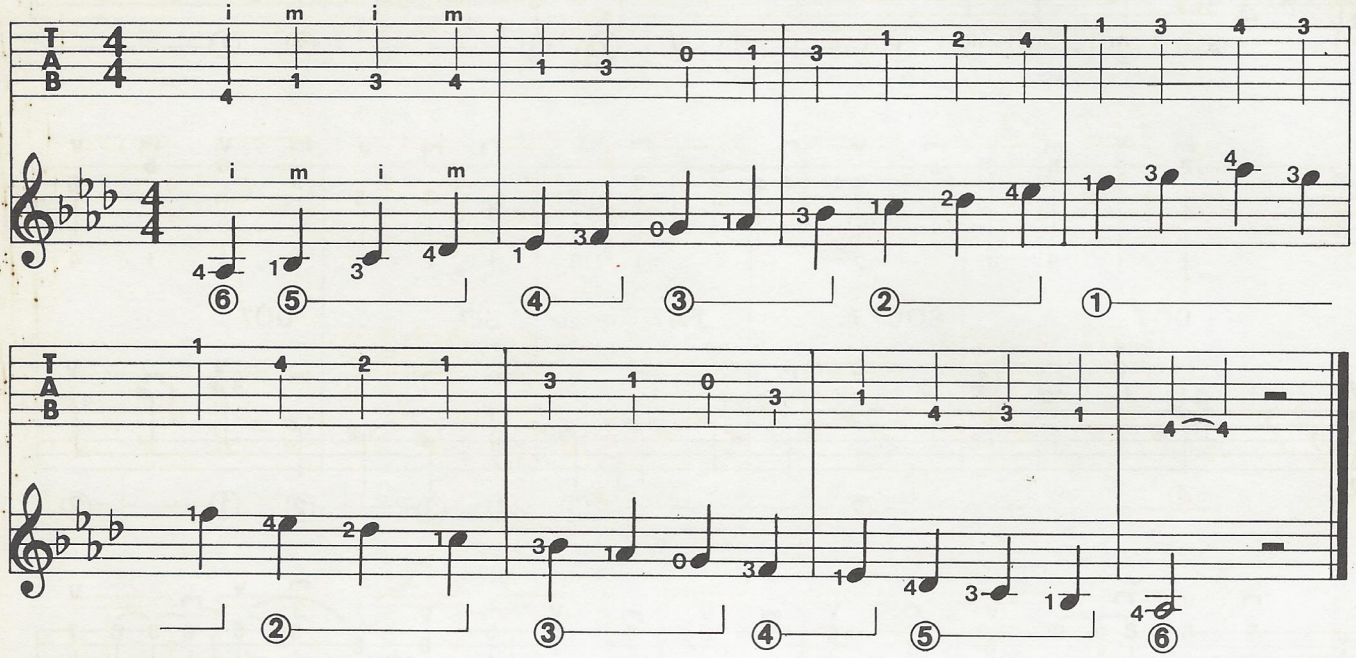

SIb
SIb 7
MIb
MIb -
SIb
DÓ 7
SOLb 7
FÁ7
SIb
DÓ7
FÁ
RÉ-
SOL-7
DÓ9-
LÁ-7
RÉ9
SOL-7/DÓ
DÓ9
FÁ7 +
%
FÁ

exercícios

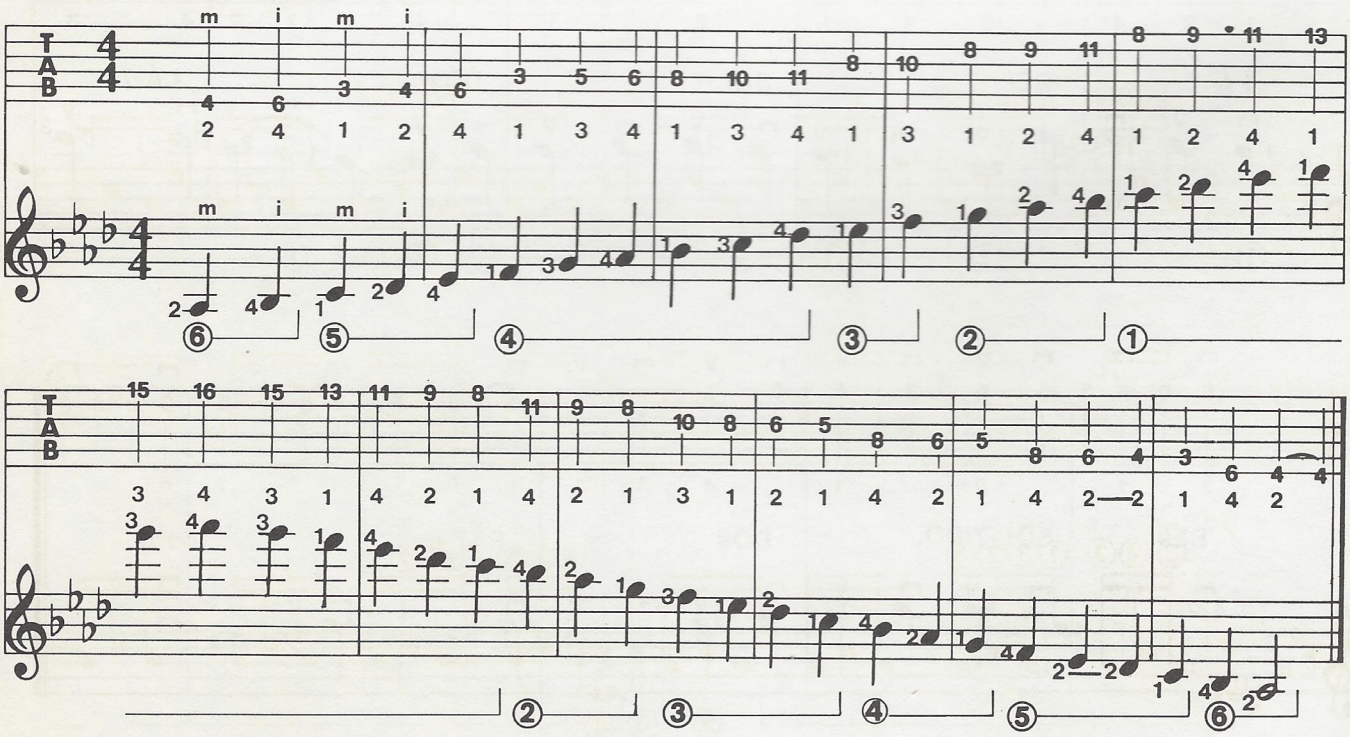
Mario Gangi

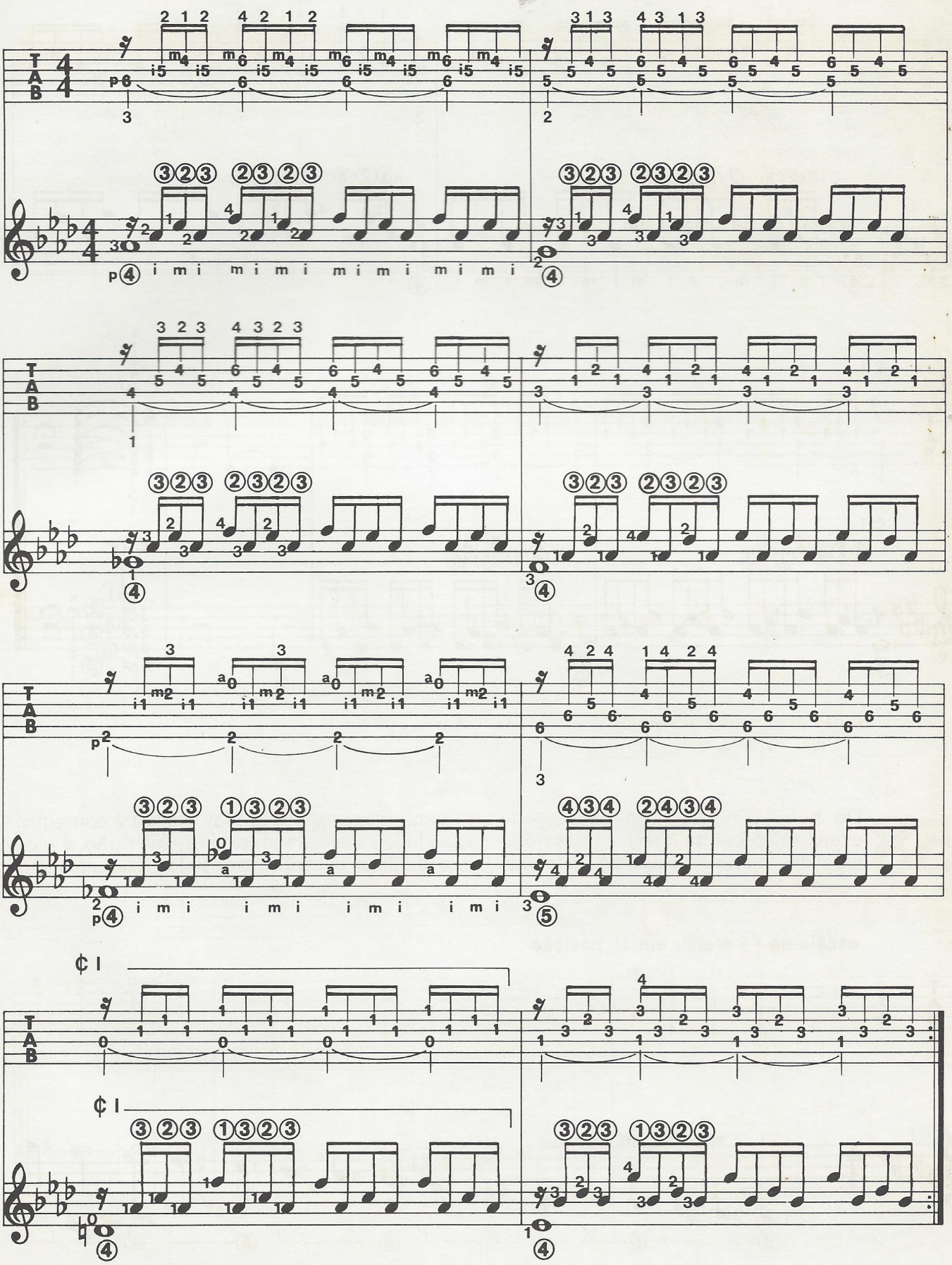
57 Vamos continuar trabalhando com a mão direita neste exercício, que se baseia numa fórmula que põe à prova os dedos indicador e médio. As recomendações são sempre as mesmas: procure obter sons limpos e todos iguais entre si, sem acelerar o andamento onde o exercício lhe parecer mais fácil, para depois ir mais lentamente quando a coisa complicar.

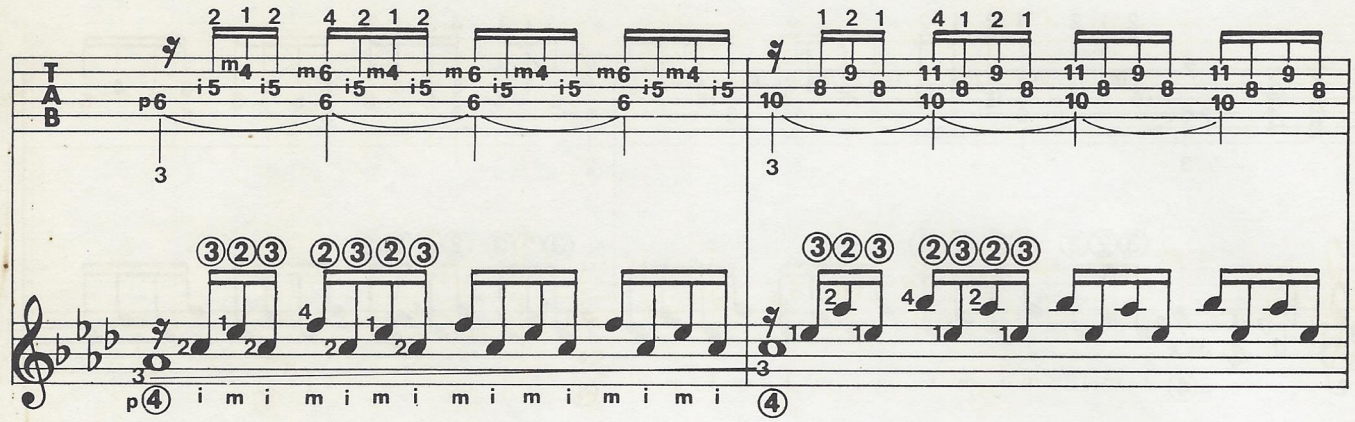
escala de Lá ♭ Maior em 1.ª posição

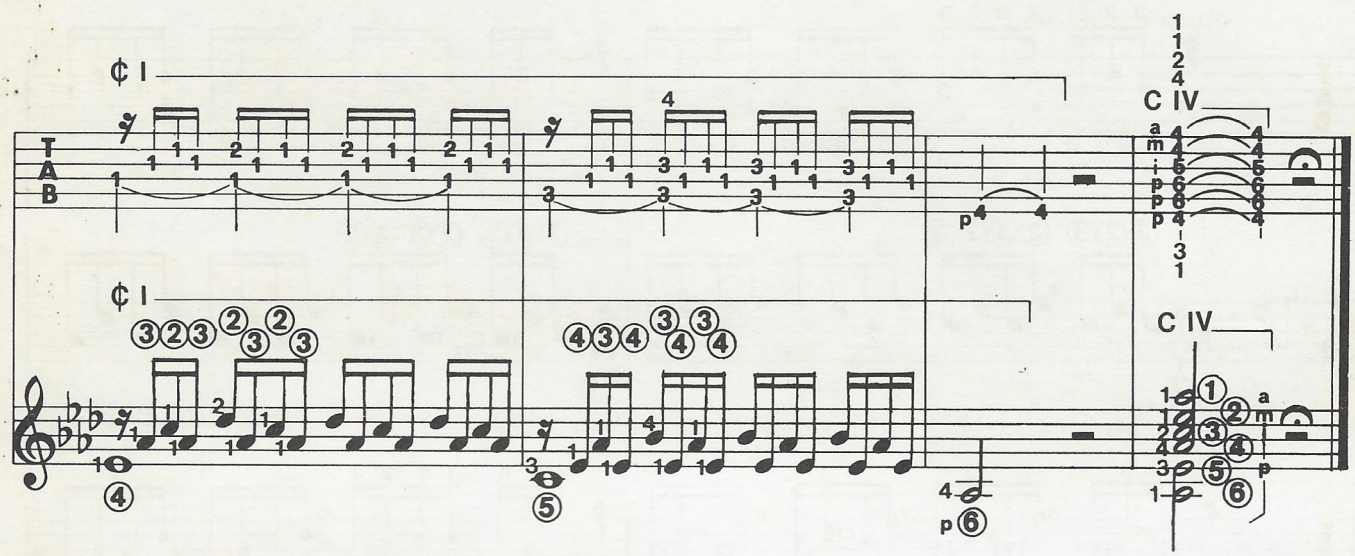


outra escala de Lá ♭ Maior



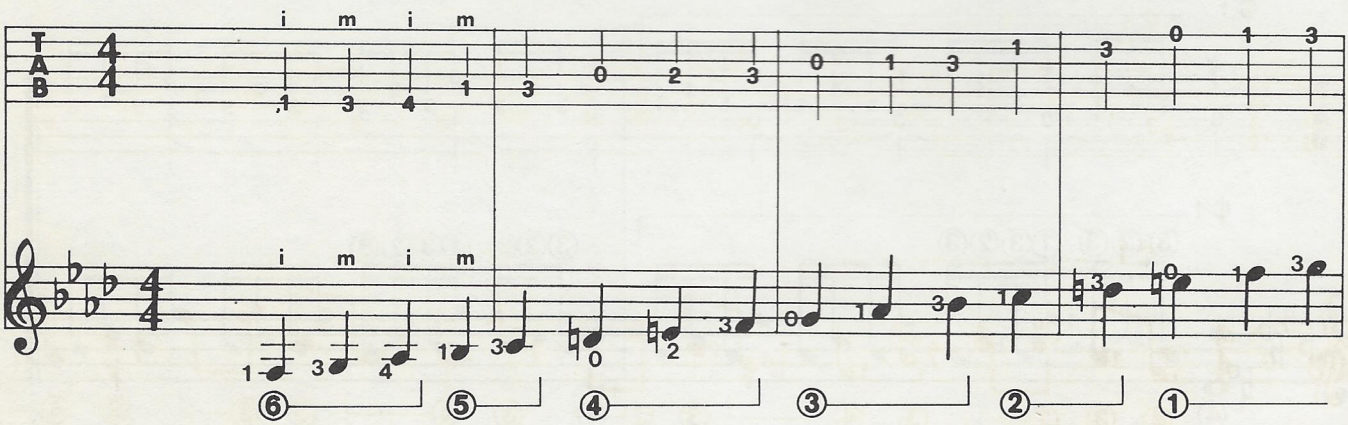


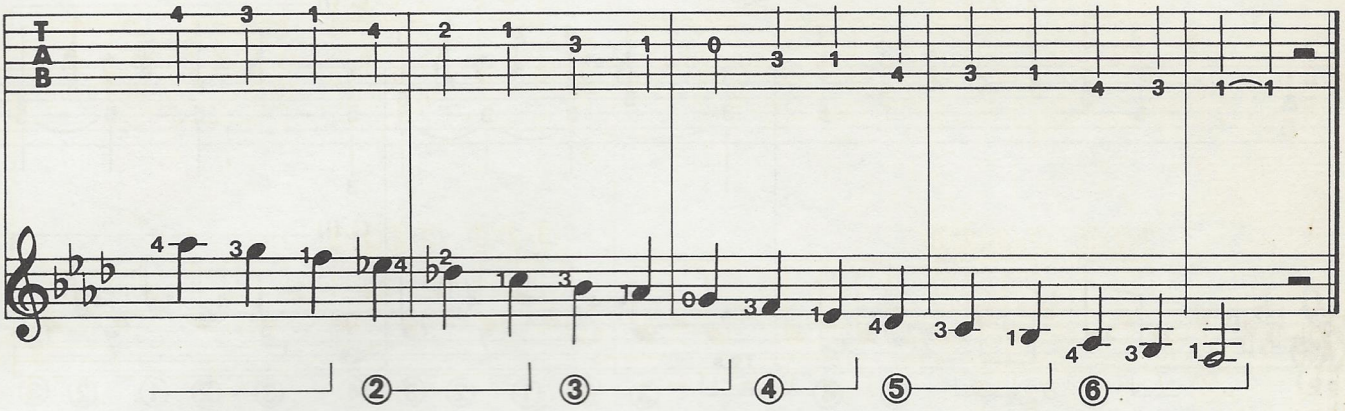




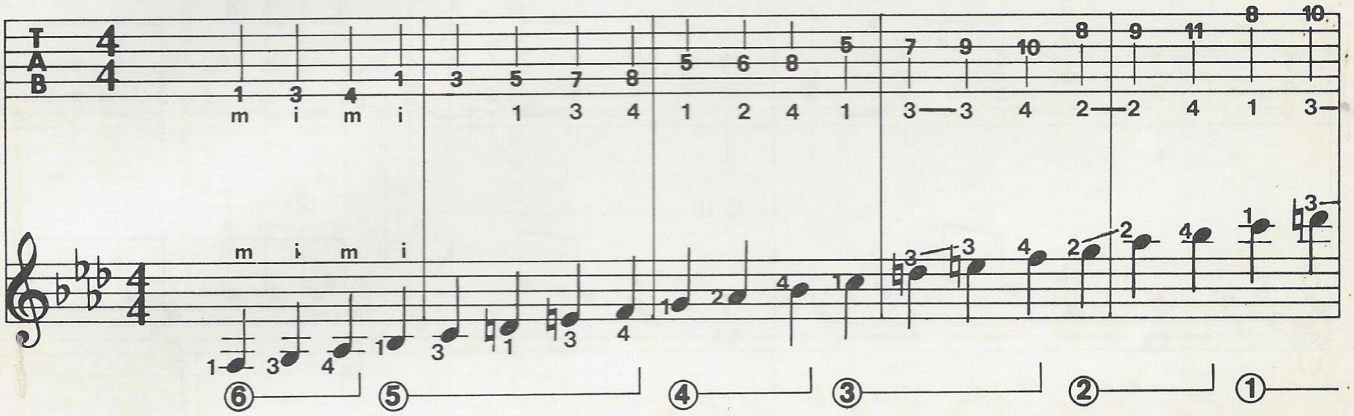
58 Do nono compasso em diante, este exercício apresenta a técnica das notas repetidas em rápida sucessão. À primeira vista, parece simples. Mas o difícil é conseguir igualdade e clareza sonora. Por essa razão, é melhor dedilhar a corda com dedos diferentes.

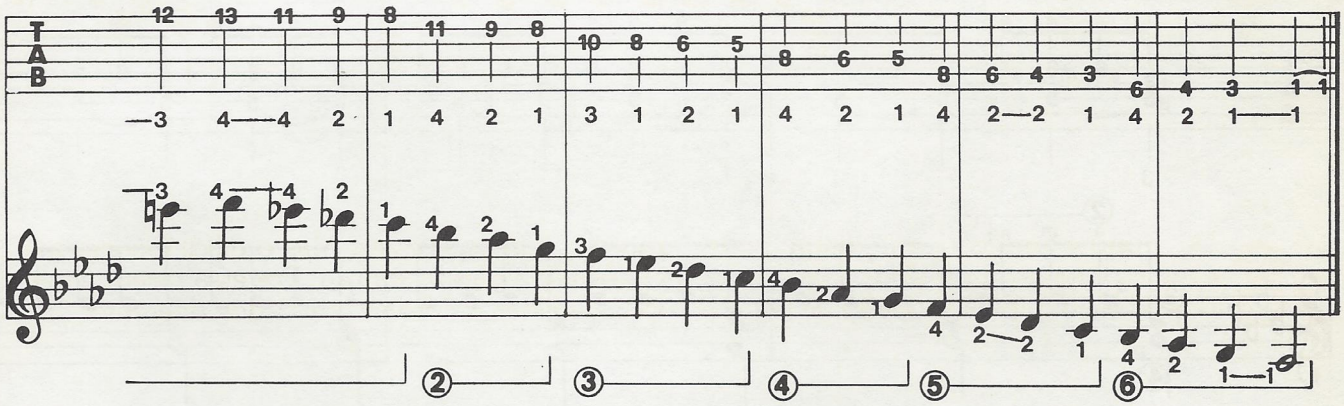
escala de Fá Menor em 1.ª posição

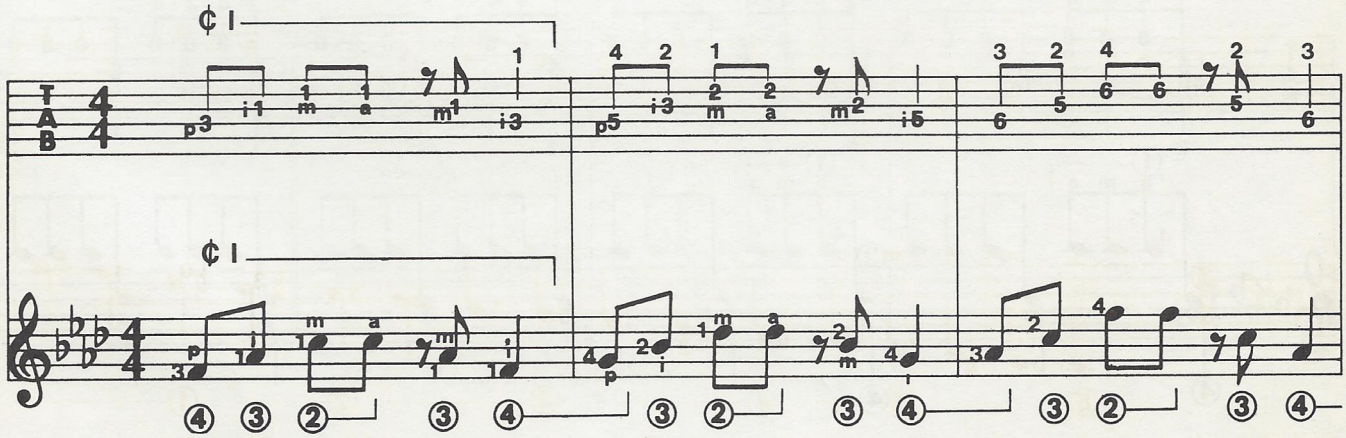


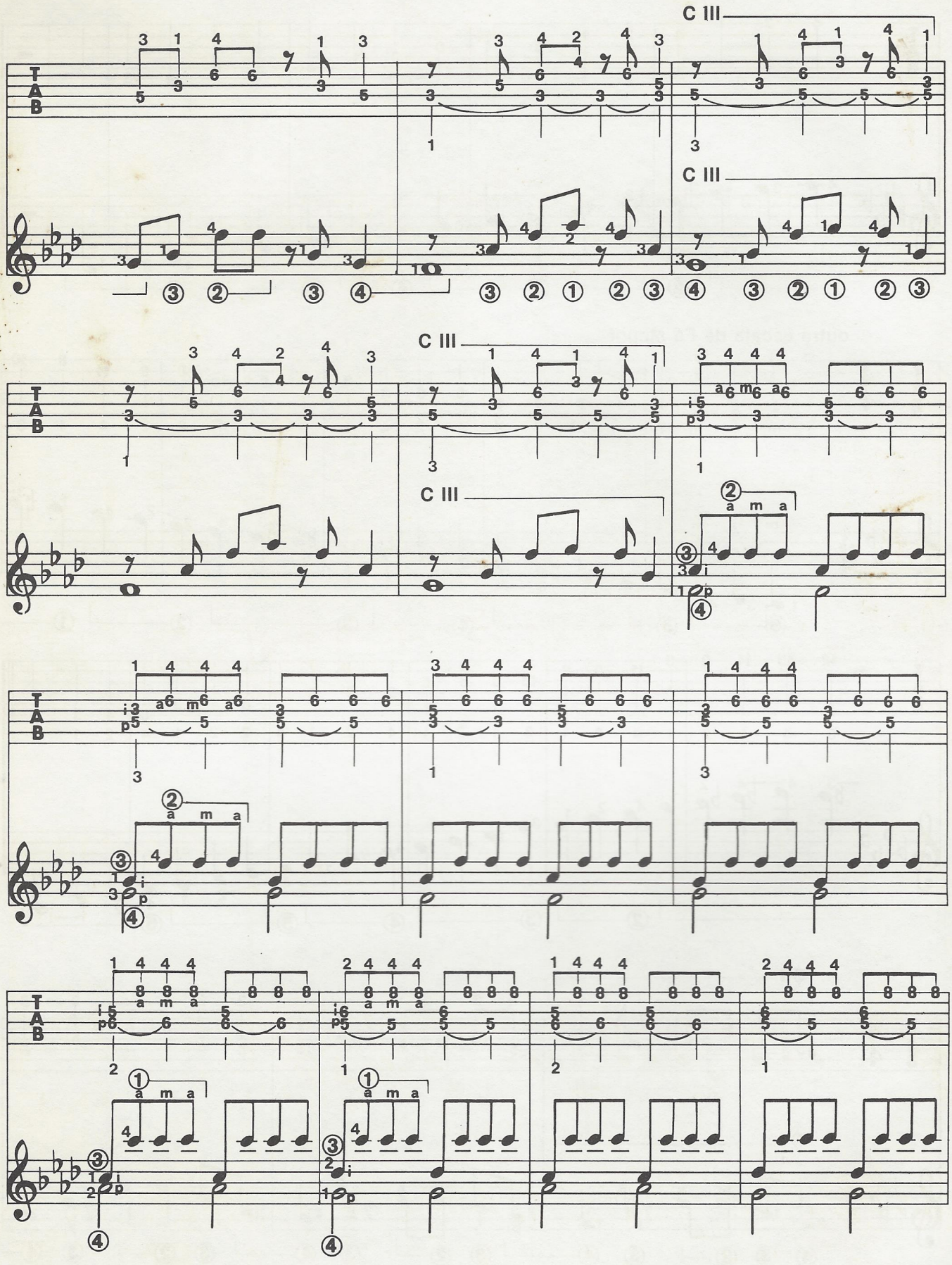


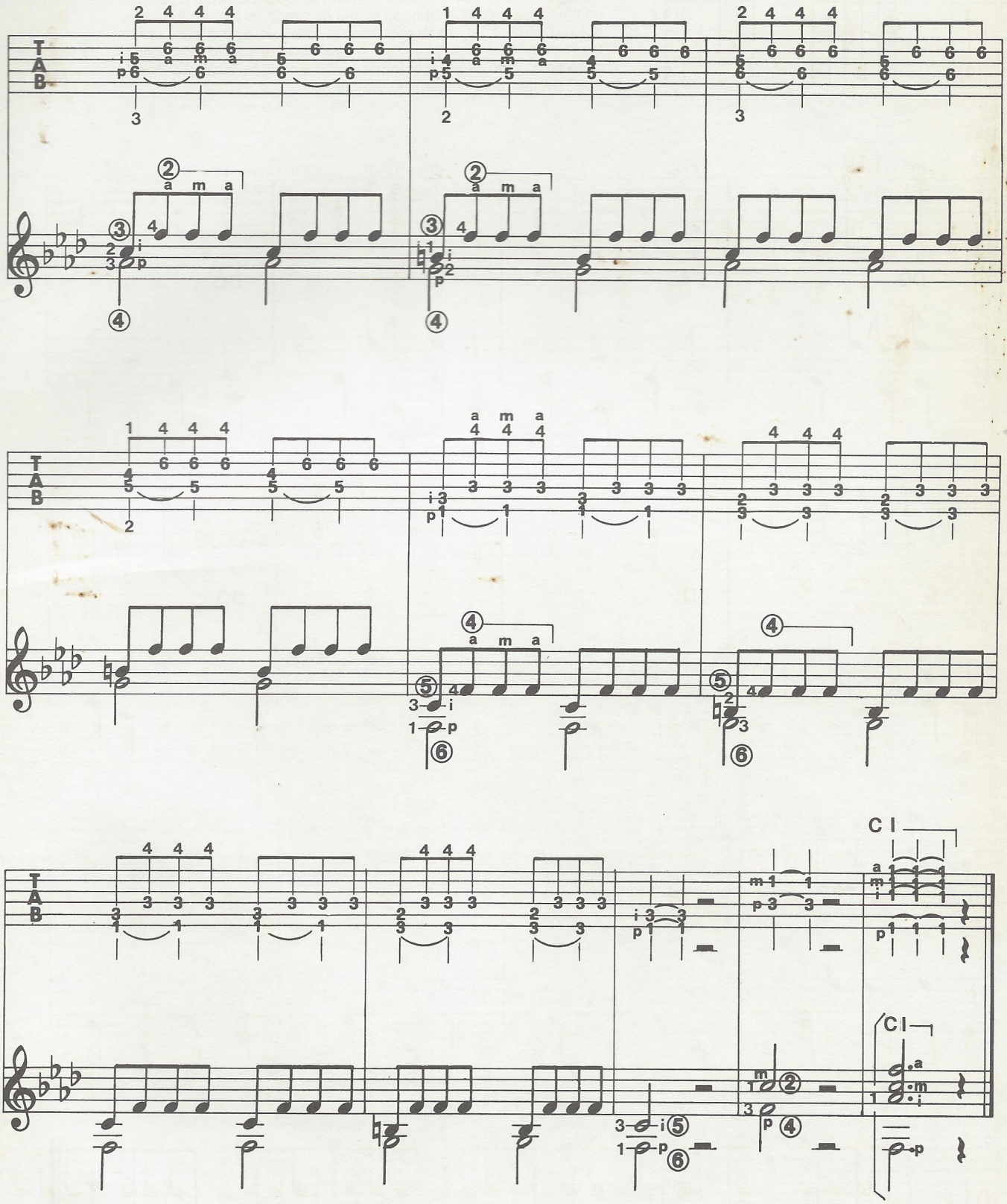
outra escala de Fá Menor



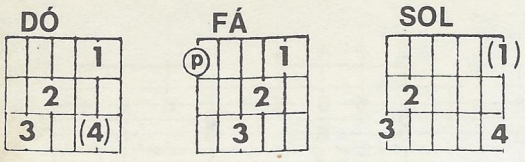





C III
C III
C III
C III
T
A
B
a m a
p i

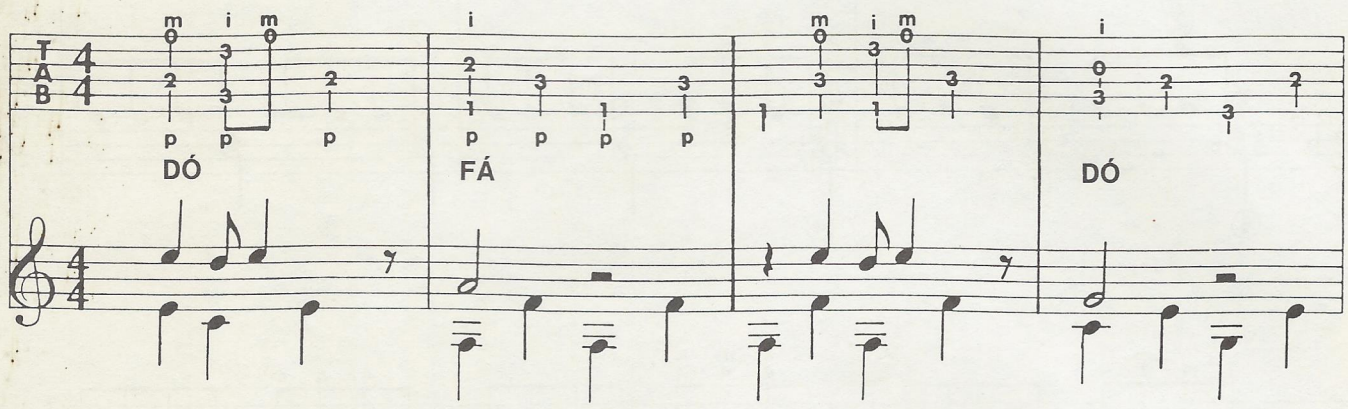

T
A
B
C I

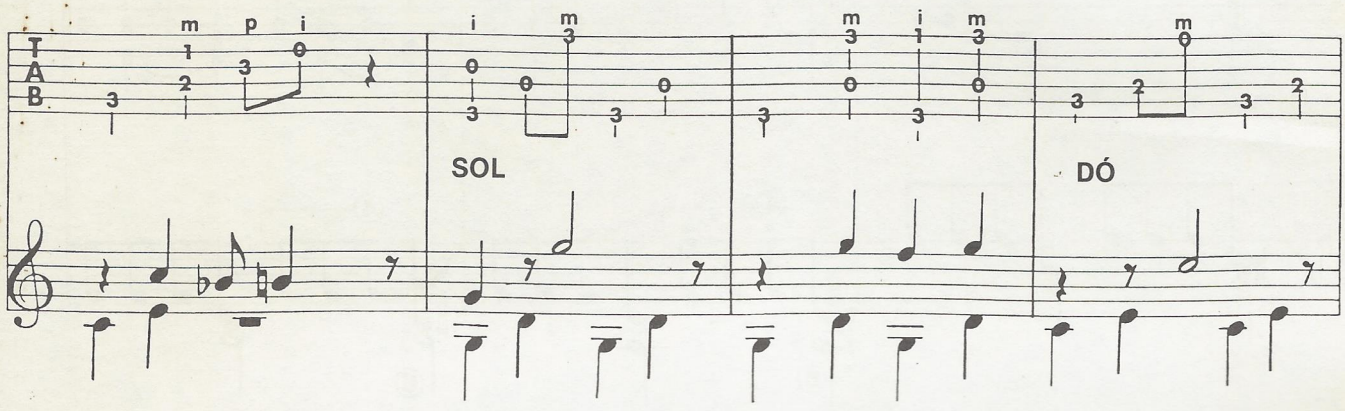
MY CREOLE BELLE

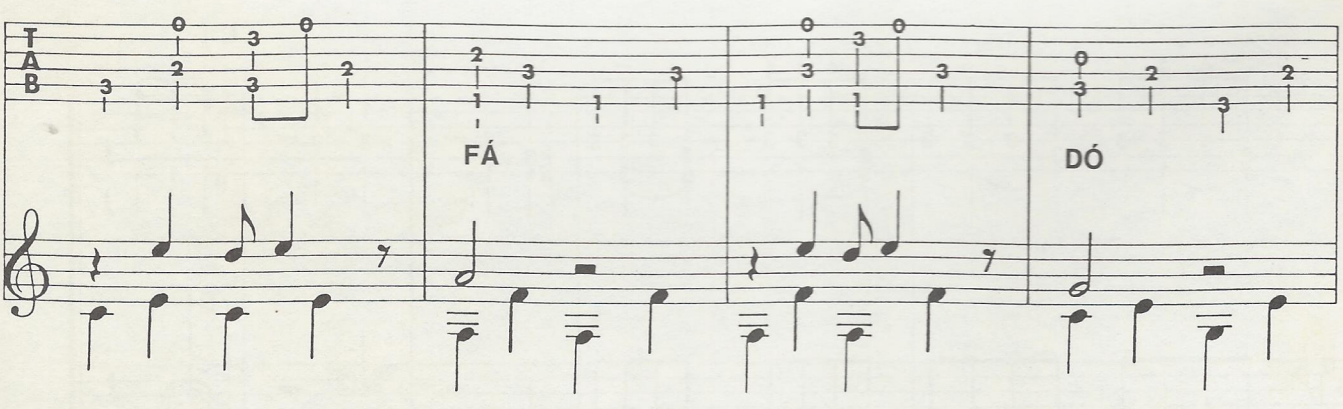


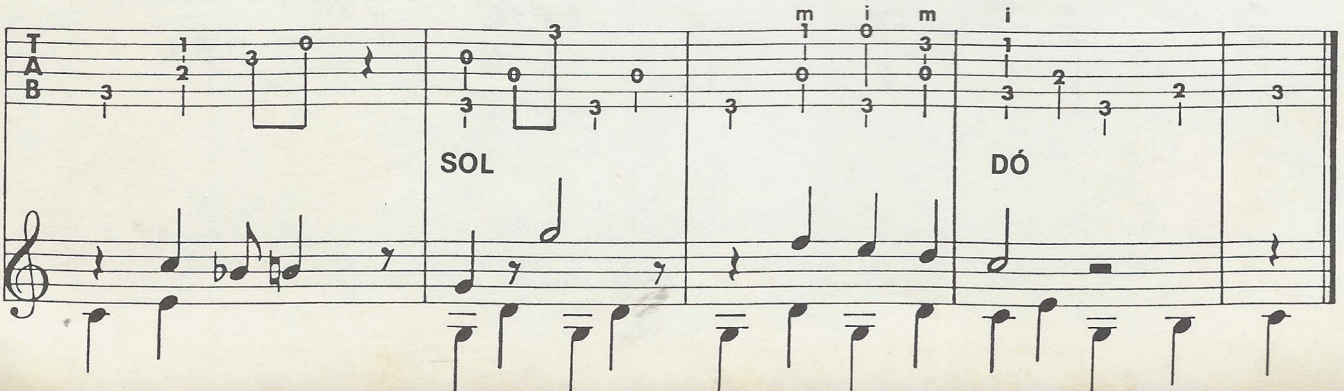
No acorde de fá a sexta corda deve ser pressionada com o polegar da mão esquerda posicionado acima do braço do instrumento. Todos os baixos (alternados) são tocados com o polegar direito; as notas melódicas — mais agudas — são tocadas com o indicador e o médio da mão direita, conforme está indicado na tablatura. Aconselha-se utilizar a dedeira no polegar.

(♩ = 176)

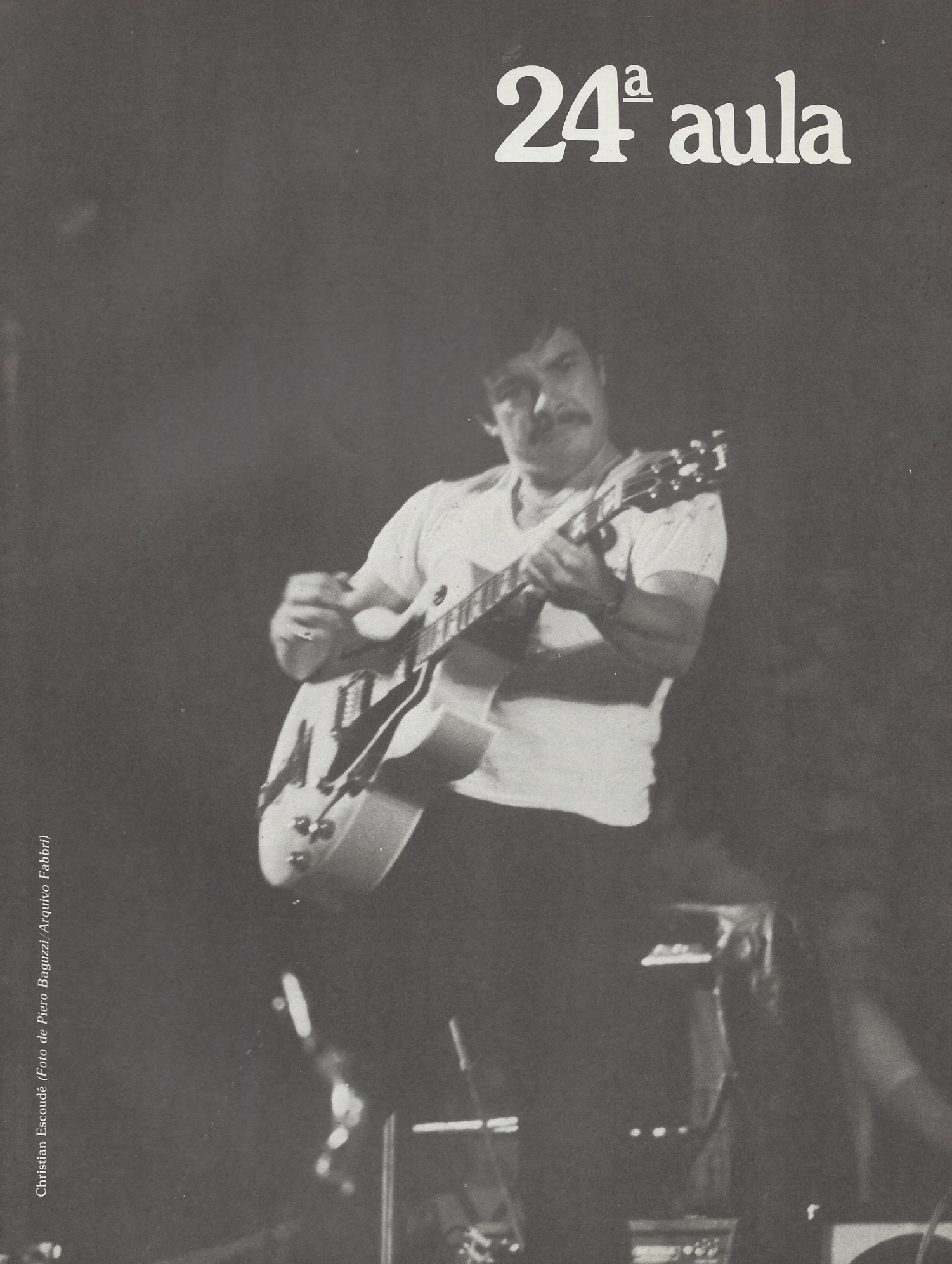








24ª aula

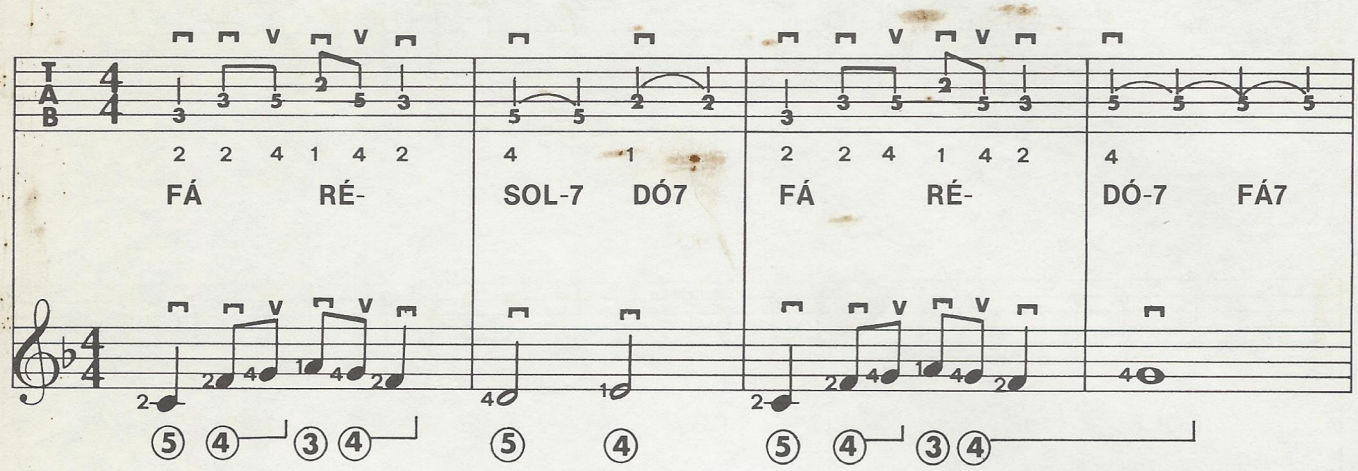


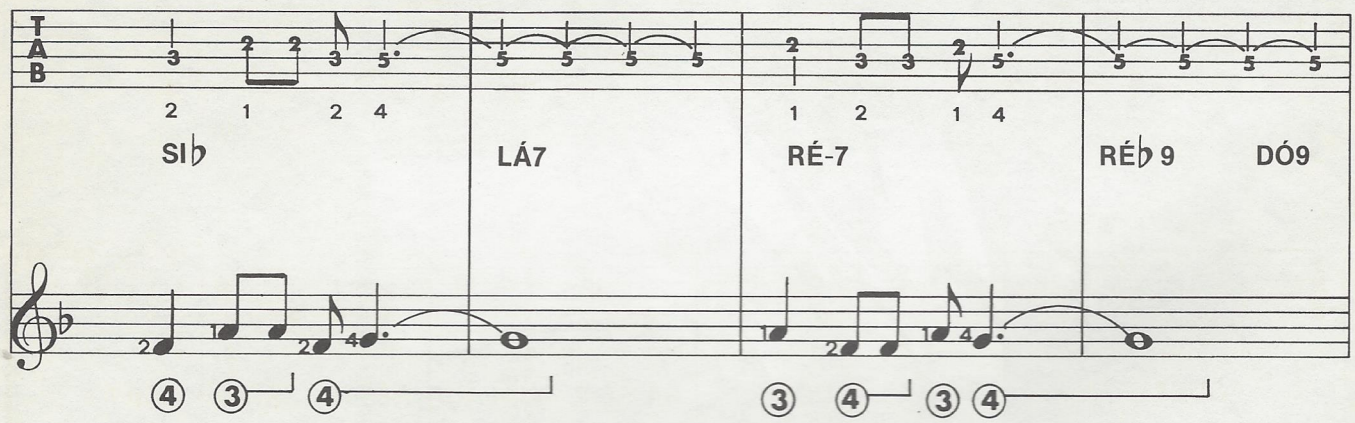
Christian Escoudé *(Foto de Piero Baguzzi/Arquivo Fabbri)*

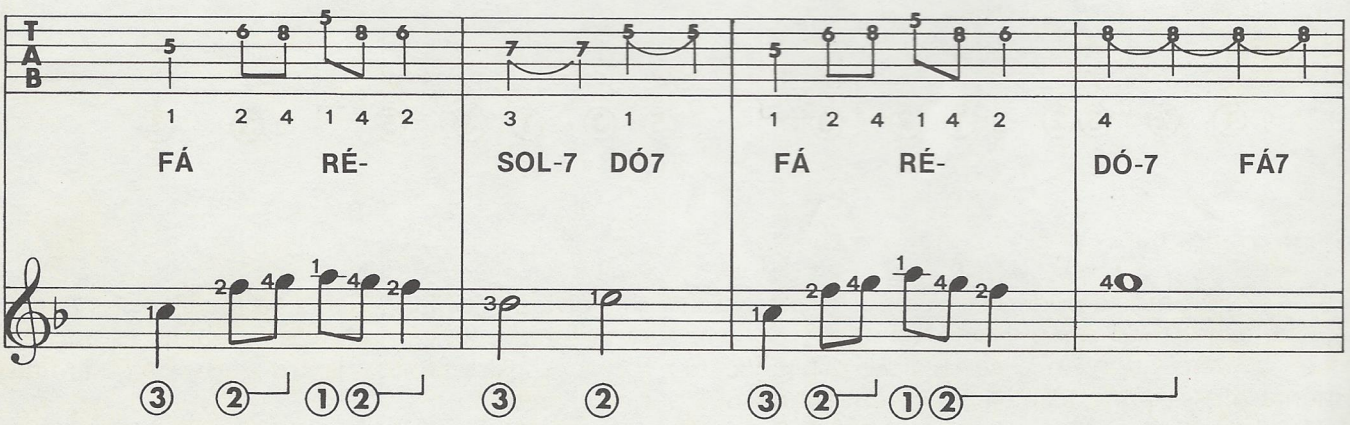
exercícios

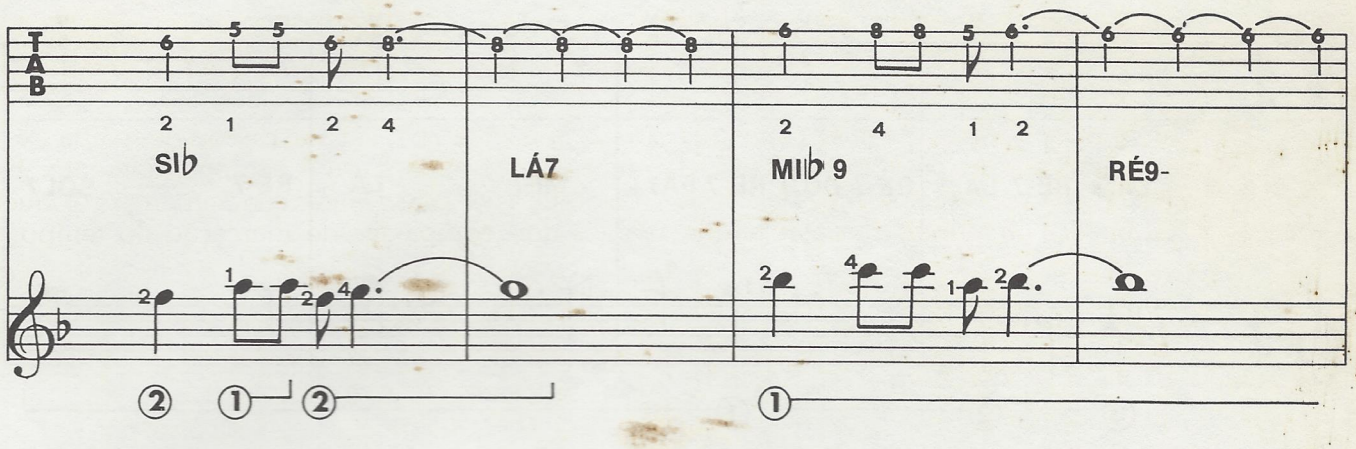
Franco Cerri

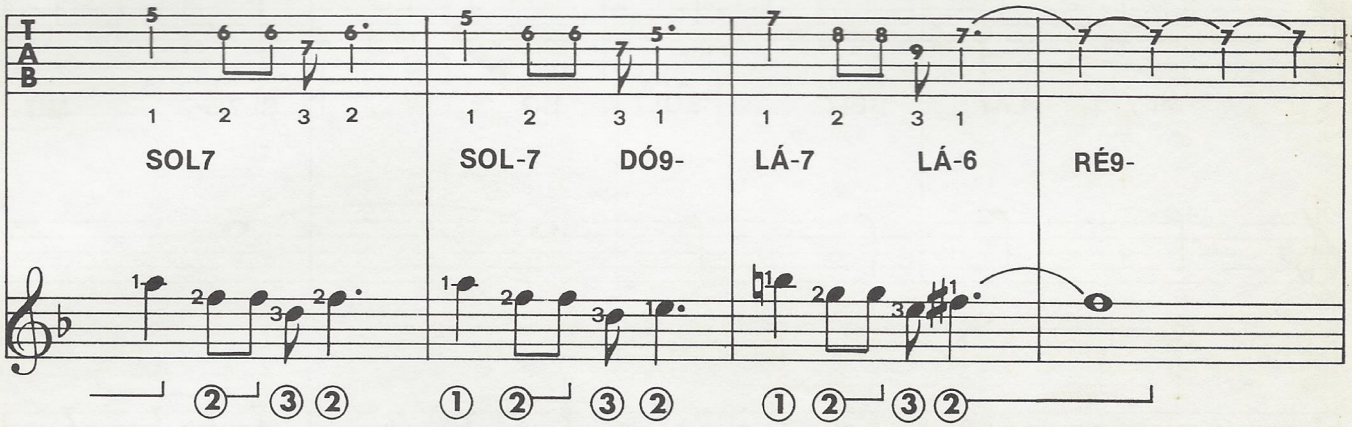
65 Um motivo alegre, com síncope nos compassos seis, oito, catorze, dezesseis e vinte. Para maiores explicações leia com atenção a "Gramática da Música" desta aula, que está na página 261. Na fita, depois de minha execução, você encontrará o acompanhamento. E, para que você possa entrar corretamente, coloquei antes dois compassos de marcação do tempo.

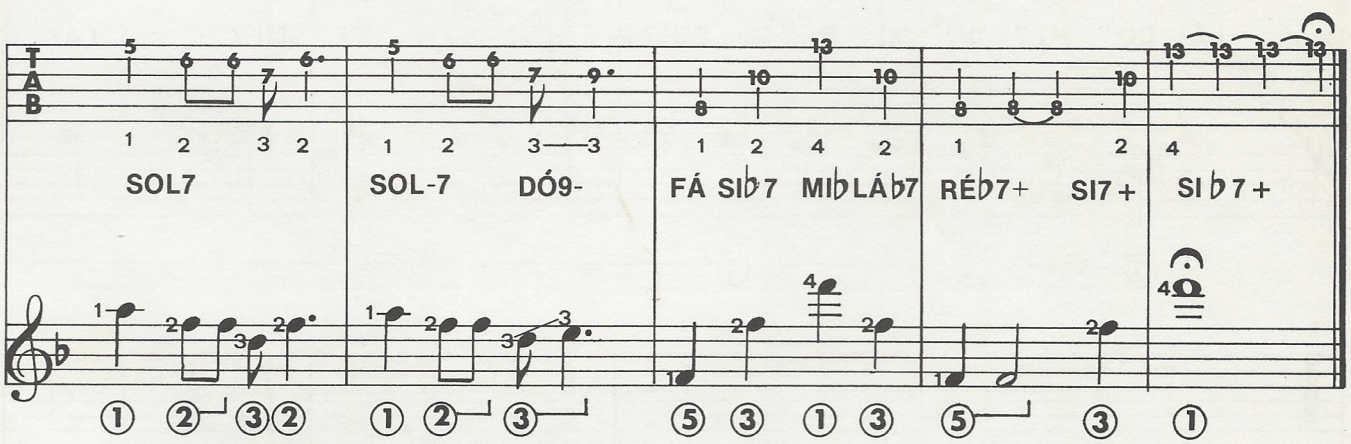




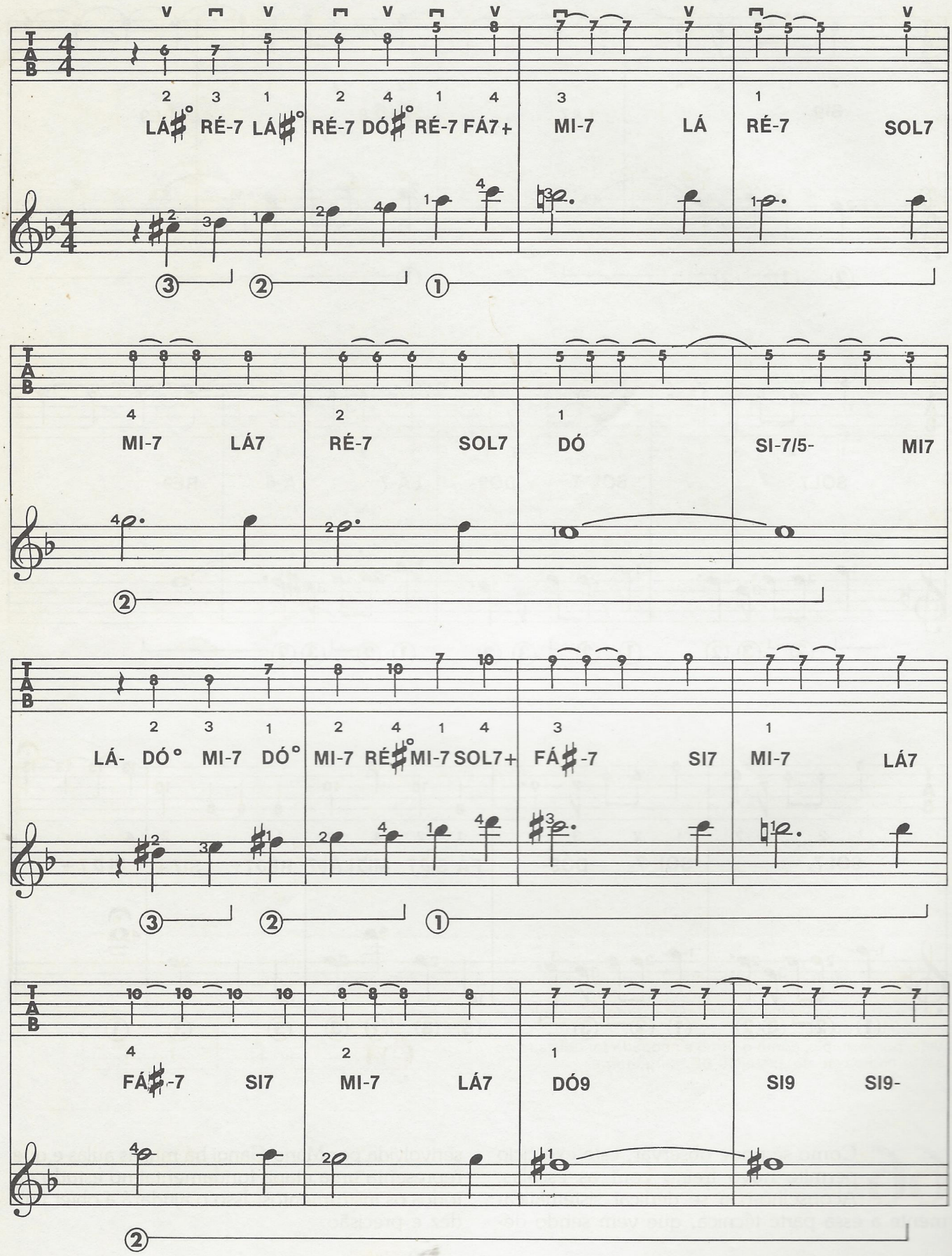


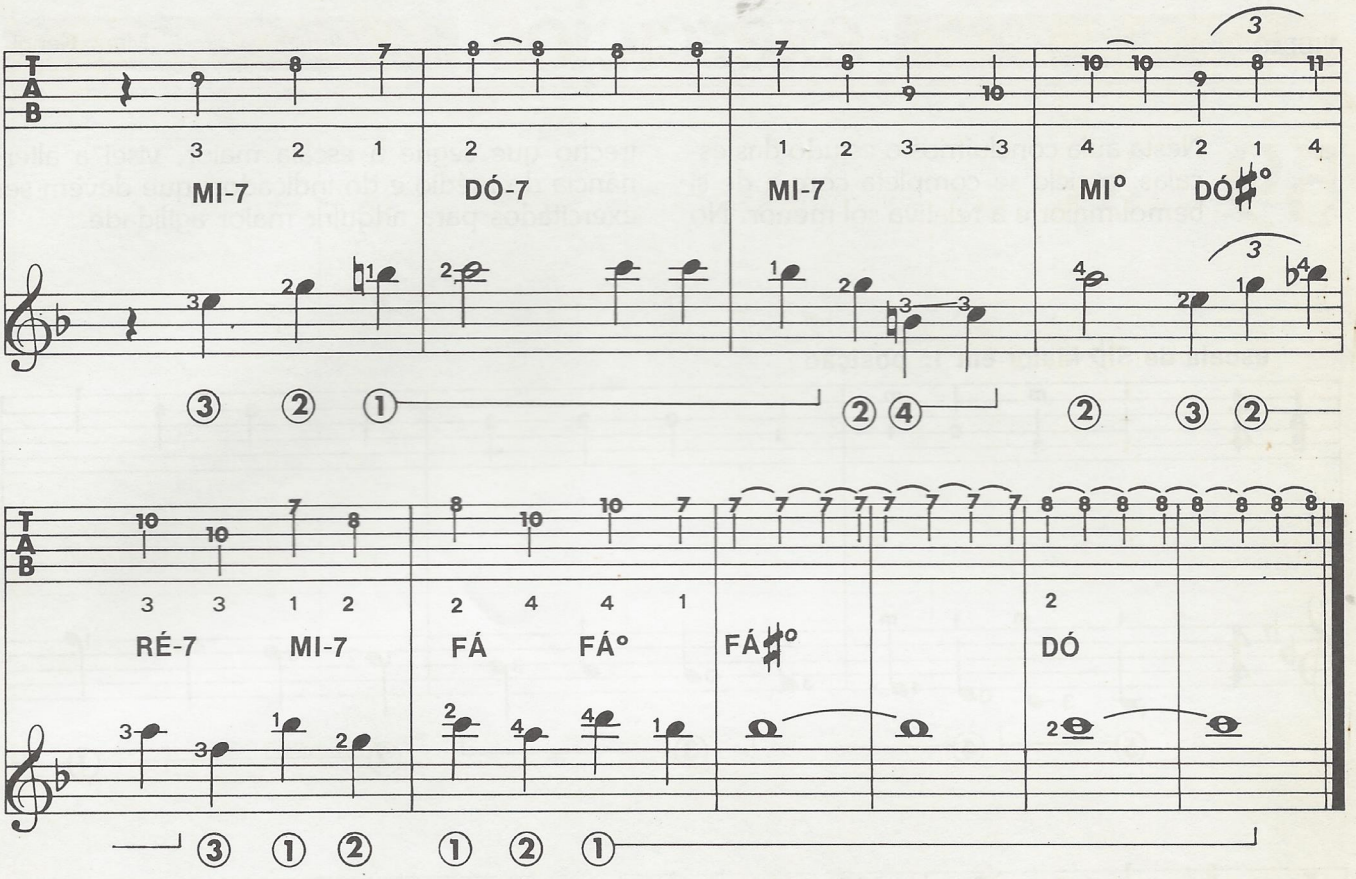






66 Como se pode observar, este exercício permite novo treino com as escalas. Aconselho-o a se dedicar sistematicamente a essa parte técnica, que vem sendo desenvolvida por Mario Gangi há muitas aulas e que representa uma etapa fundamental no estudo de todos os instrumentos. Isso o ajudará a obter fluidez e precisão.


LÁ♯° RÉ-7 LÁ♯°
RÉ-7 DÓ♯° RÉ-7 FÁ7+
MI-7 LÁ
RÉ-7 SOL7
MI-7 LÁ7
RÉ-7 SOL7
DÓ SI-7/5- MI7
LÁ- DÓ° MI-7 DÓ°
MI-7 RÉ♯° MI-7 SOL7+
FÁ♯-7 SI7
MI-7 LÁ7
FÁ♯-7 SI7
MI-7 LÁ7
DÓ9 SI9 SI9-



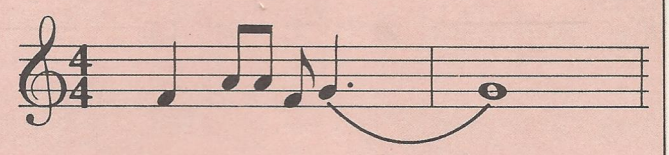
GRAMÁTICA DA MÚSICA

Síncope e Contratempo

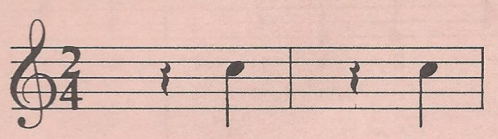
A norma fundamental do ritmo é a alternância regular entre acentos fortes e fracos. O acento forte sempre corresponde ao primeiro tempo do compasso, mas existem exceções à regra, que servem exatamente para quebrar a monotonia dos acentos sempre na mesma ordem. Assim, para criar um efeito de tensão e variedade, podemos acentuar o tempo fraco em vez do forte ou prolongar o forte sobre o fraco (síncope).

Com a utilização da síncope obtemos o ritmo sincopado, característico do jazz.

Veja, por exemplo, como o ritmo sincopado foi utilizado no sexto compasso do exercício 65, de guitarra.



Além disso há o contratempo, quando o tempo forte é substituído por pausa. Exemplo:

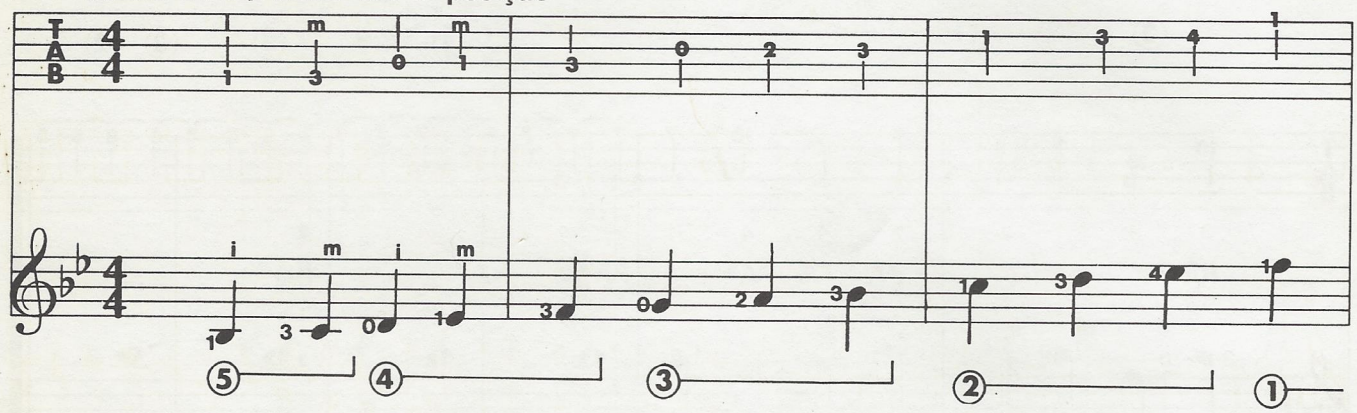


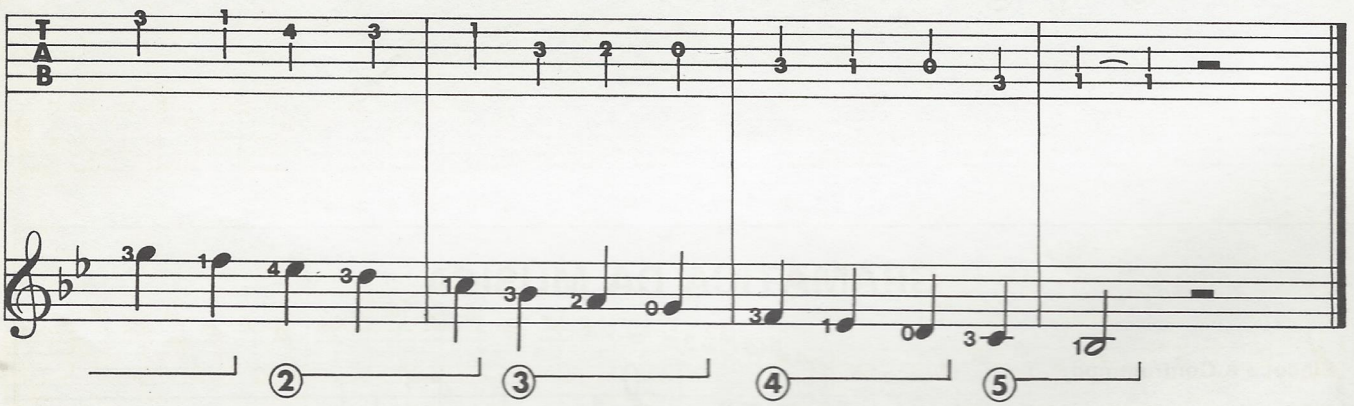
exercícios

Mario Gangi

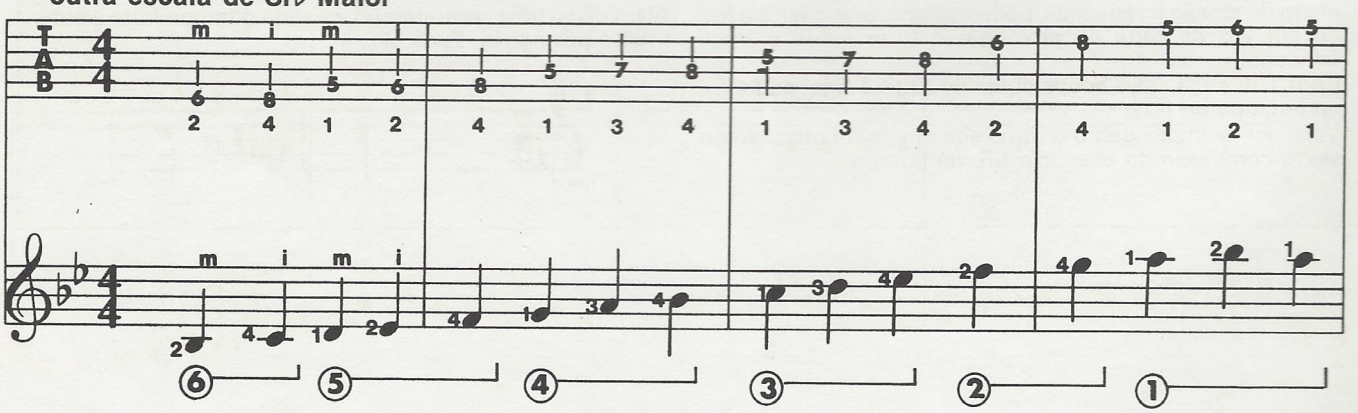
59 Nesta aula concluímos o estudo das escalas: o ciclo se completa com a de si bemol maior e a relativa sol menor. No trecho que segue à escala maior, visei a alternância do médio e do indicador, que devem ser exercitados para adquirir maior agilidade.

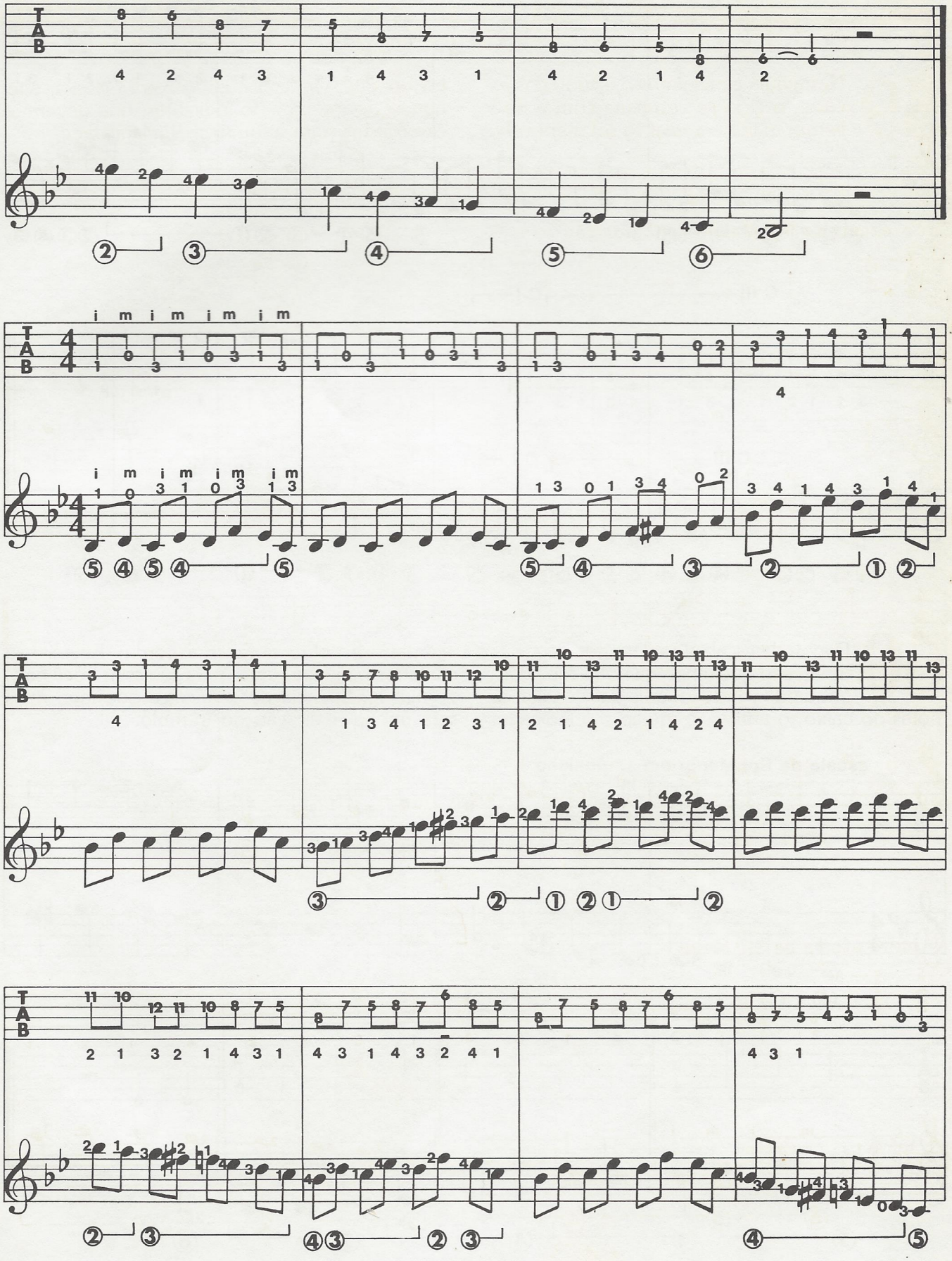
escala de Si♭ Maior em 1.ª posição

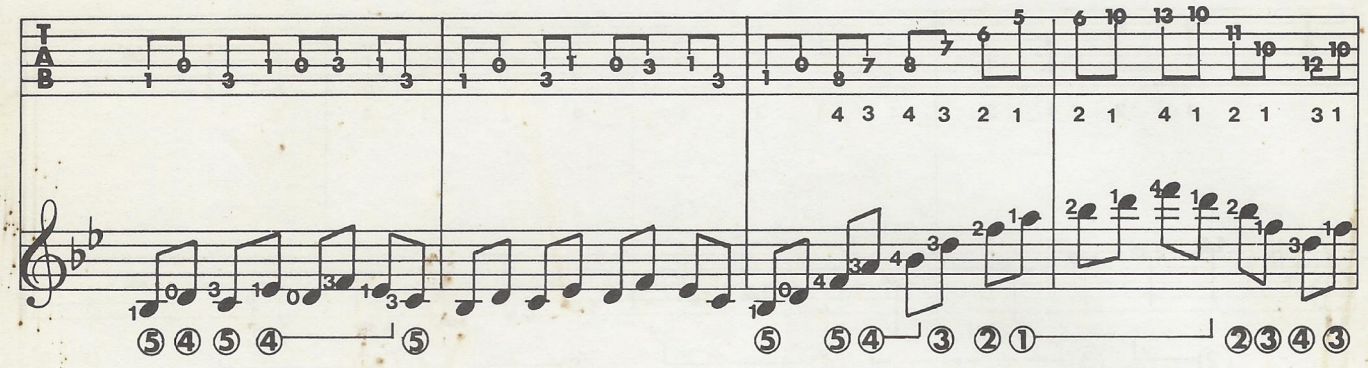


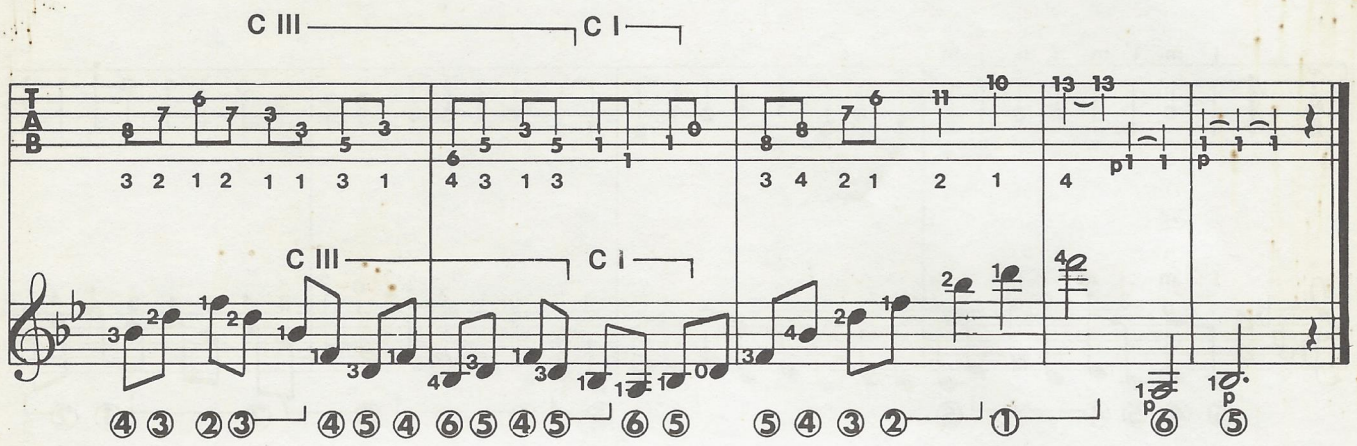


outra escala de Si♭ Maior



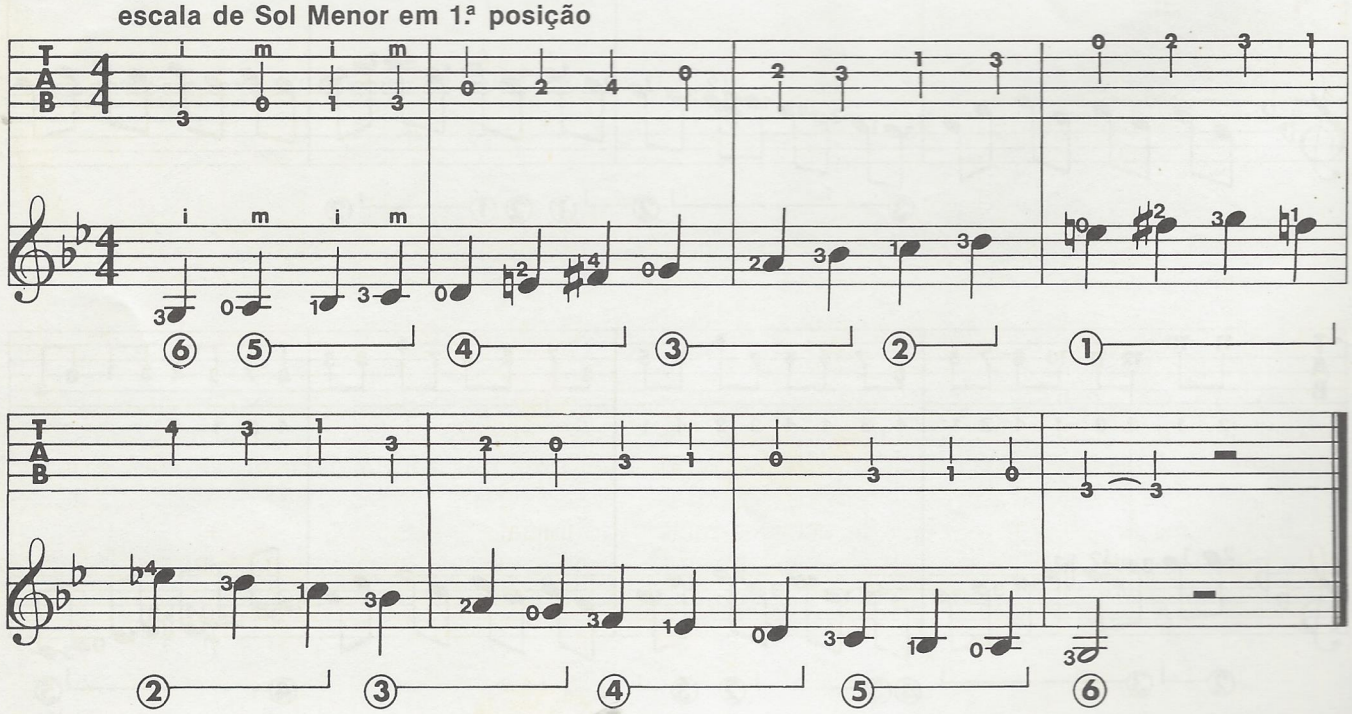




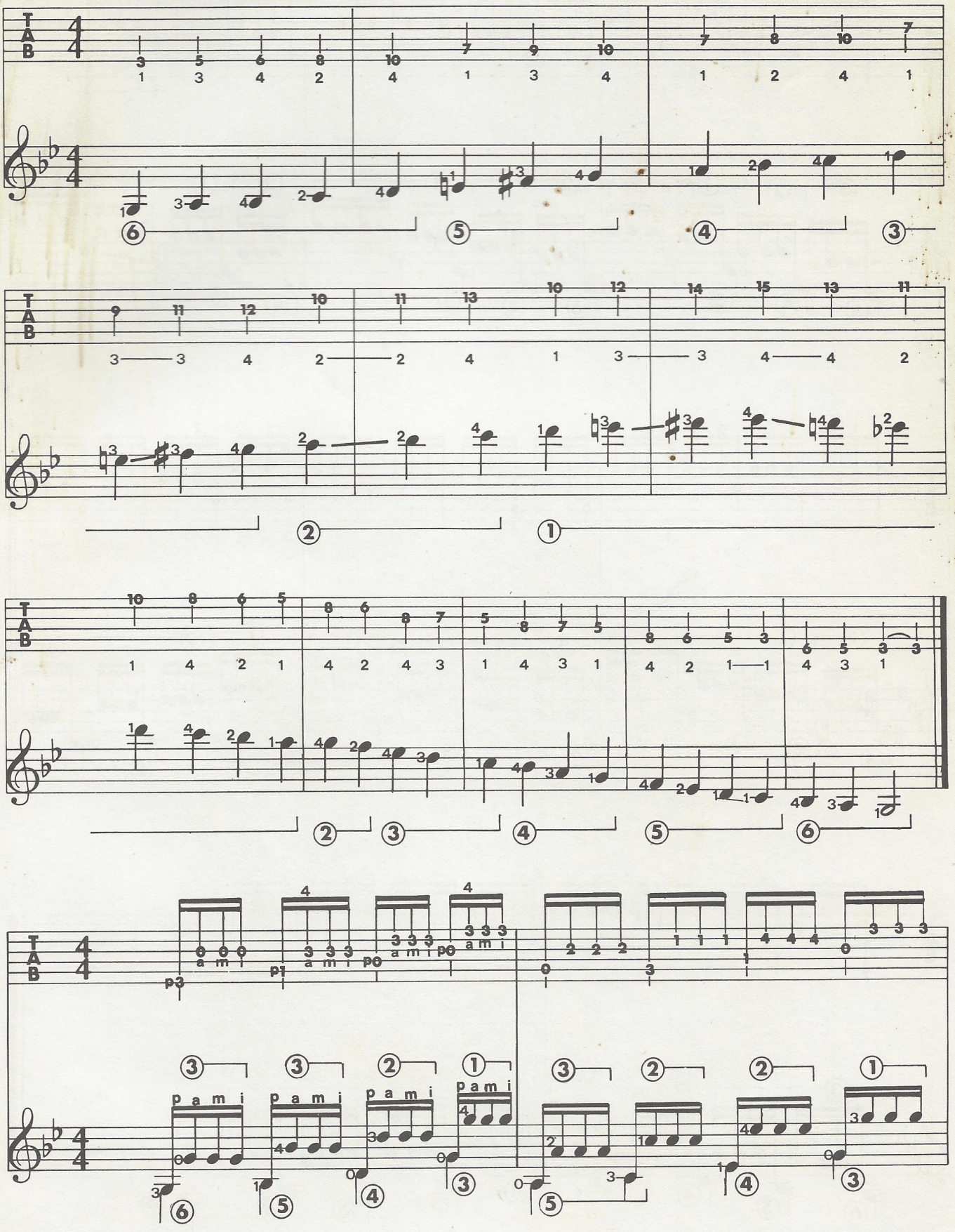


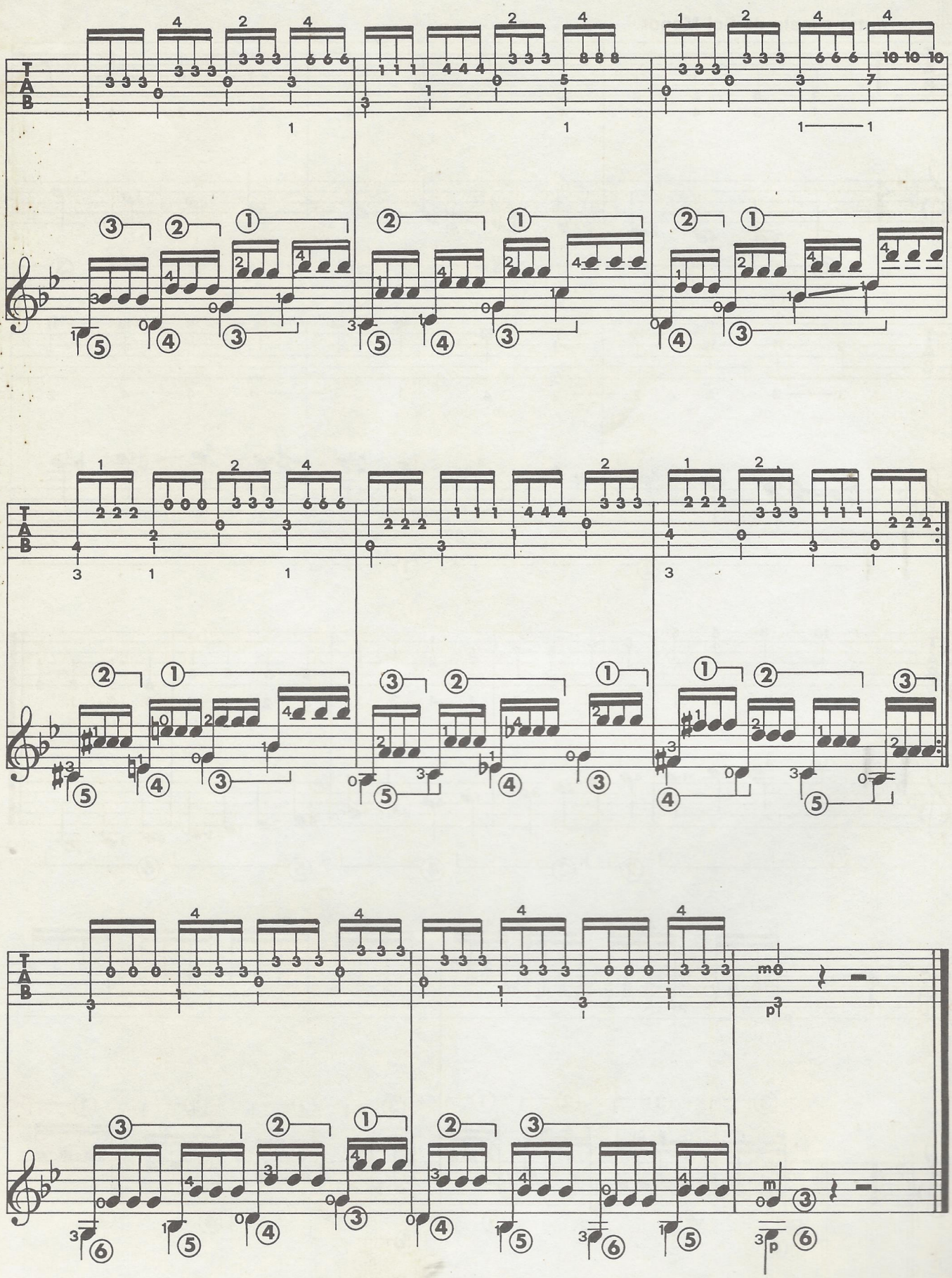
60 Depois da escala de sol menor, segue-se um trecho que emprega notas repetidas; enquanto o dedo polegar dedilha as notas do baixo, o anular, o médio e o indicador alternam-se sobre a mesma corda. Exercite-se cuidadosa e lentamente, pois só assim você conseguirá ter fluência nessa técnica que logo mais será útil na realização do trêmulo.

escala de Sol Menor em 1.ª posição



outra escala de Sol Menor





25ª aula

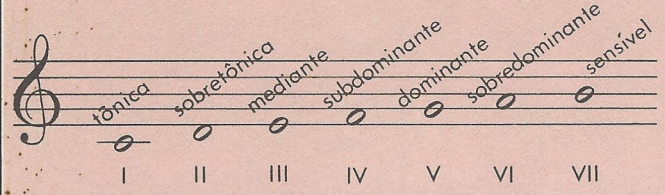
Mario Gangi e Franco Cerri (*Foto de Piero Baguzzi / Arquivo Fabbri*)

GRAMÁTICA DA MÚSICA

Sobre a construção de acordes

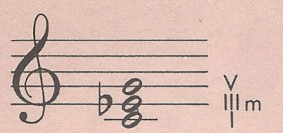
Para formarmos os acordes precisamos conhecer a formação de escalas e os intervalos.

Cada nota de uma escala recebe o nome de grau. Veja:

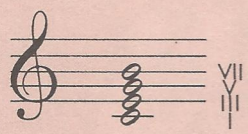


Para construirmos o acorde maior, usamos o I, III e V graus da escala maior:

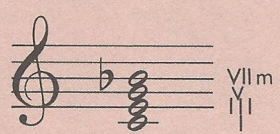
Para construirmos o acorde menor, usamos o I, III e V graus da escala maior, mas retiramos 1/2 tom no III grau (é o III grau que determina se o acorde é maior ou menor):



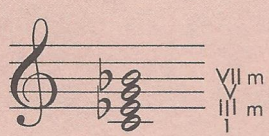
Acorde maior com 7ª maior — o Dó 7 + é obtido com os seguintes graus: I, III, V e VII da escala maior:



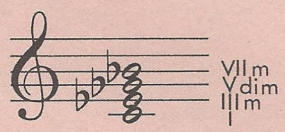
Acorde maior com 7ª — o Dó 7 é obtido com os seguintes graus da escala maior: I, III, V e VII, abaixando-se 1/2 tom no VII grau. Veja:



Acorde menor com 7ª — o Dó 7 é obtido com os seguintes graus: I, III, V e VII da escala maior, abaixando-se 1/2 tom em sua terça (ou III grau) e sétima (VII). Assim:

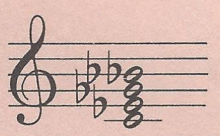


Acorde menor com 7ª menor e 5ª diminuta — o Dó $_{m}{}^{5}_{7}$ é construído com os seguintes graus: I, III, V e VII da escala maior, abaixando-se 1/2 tom no III, no V e no VII graus:

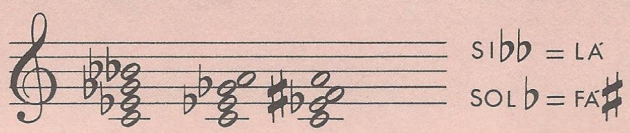


Este acorde também pode ser cifrado com o C $^{\phi}$ por ser um acorde semidiminuto.

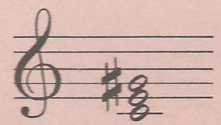
Acorde diminuto — é construído com os seguintes graus: I, III, V e VII da escala maior, abaixando-se 1/2 tom no III grau, 1/2 tom no V grau e um tom na sétima:



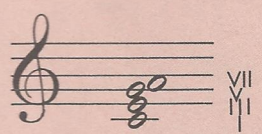
Este acorde diminuto é comumente encontrado na forma enarmônica:



Acorde aumentado — para obtê-lo, aumentamos 1/2 tom na 5ª (I, III e V+):



Acorde de 6ª — para obtê-lo, usamos o I, III, V e o VI graus da escala maior:



Acorde de 9ª — como ultrapassa a oitava, a nona é um intervalo composto. Quando ele vier com o nome C9, significa que a sétima é menor (ela está implícita no nome do acorde). O acorde de 9ª pode ser maior, menor, aumentado: maior — C9
menor — C9–
aumentado — C9+

os acordes

Já falamos várias vezes a respeito de acordes. Mas, a partir desta aula, este tema terá uma abordagem mais aprofundada. Vamos expor os principais acordes — começando pelos de dó — em quadros claros e completos; primeiro serão apresentados os acordes da forma como são obtidos nas cinco primeiras casas e, mais adiante, os mesmos da escala do instrumento.

A notação será, como de hábito, dupla: tablatura e pentagrama.

Para se obter uma boa sonoridade e uma execução simples dos acordes, é indispensável estar com a mão esquerda na posição correta: os dedos devem pressionar as cordas perto dos trastos, bem à direita, exercendo a pressão adequada para que as cordas vibrem livremente, sem produzir sons impuros. Mas, cuidado: uma pressão excessiva pode provocar o enrijecimento da mão e comprometer, assim, a sua técnica.

O estudo dos acordes prevê também um pequeno esforço de memória: é preciso aprender muito bem as várias posições e saber encontrá-las com facilidade e rapidez. Conforme o tempo que dispuser, você poderá decidir se memoriza todos ou apenas uma parte dos acordes expostos nos quadros. Lembramos que os tipos de acordes mais freqüentemente usados são o maior, o menor e o acorde com sétima.

Esse esforço será recompensado, pois você conseguirá sustentar a voz com o acompanhamento do violão, formando os vários acordes que o compõem, e ainda poderá reconstruir a melodia de uma música que aprecia.

Aqui é importante uma explicação: talvez você encontre partituras onde as cifras dos acordes estão indicadas com as letras A, B, C, D, E, F, G. É o sistema utilizado nos países de língua anglo-saxônica. As notas são indicadas pelas sete primeiras letras do alfabeto e não pelos nomes dó, ré, mi etc.

Mas a tradução para esse outro código é automática: sabendo que a letra *A* indica a nota *lá*, não será difícil manter para as demais notas a correspondência apresentada no quadro abaixo.

Conseqüentemente, a sigla *G7* identifica o acorde *sol* 7; *E♭*, o de *mi♭*, e assim por diante.

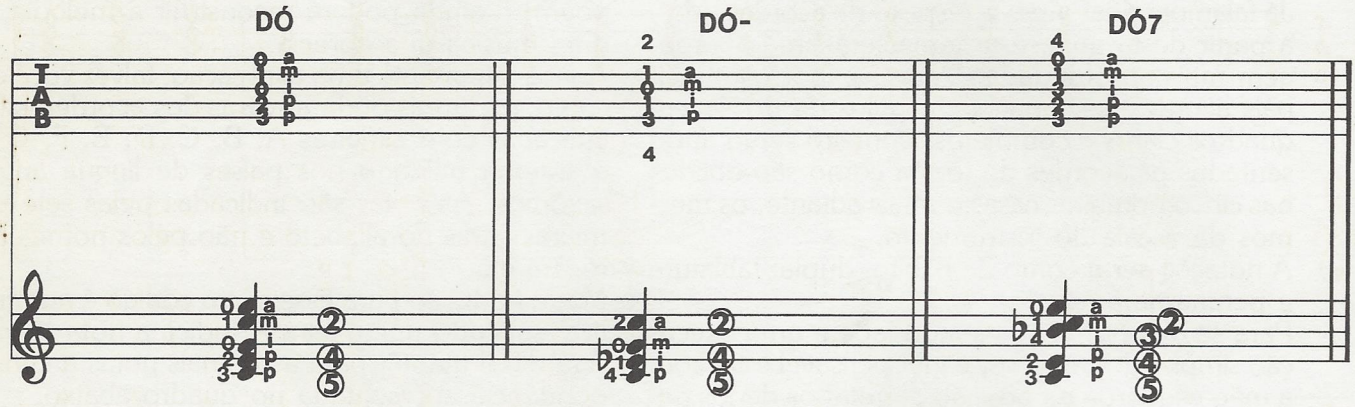
À exposição dos acordes seguem, como de hábito, os exercícios (na verdade, pequenas peças musicais), compostos por Cerri e Gangi sobre um giro harmônico na mesma tonalidade.

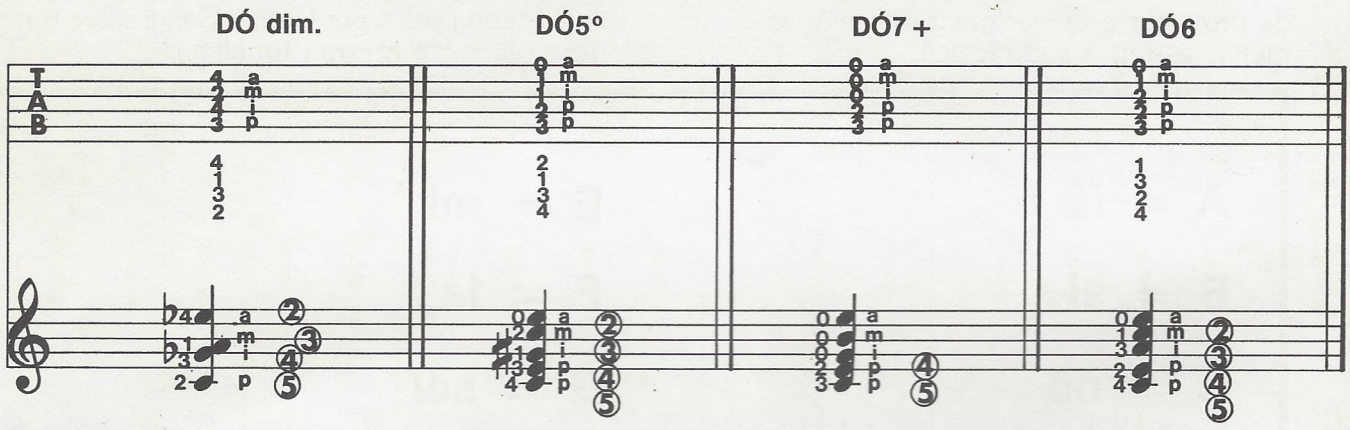
A = lá	**E = mi**
B = si	**F = fá**
C = dó	**G = sol**
D = ré	

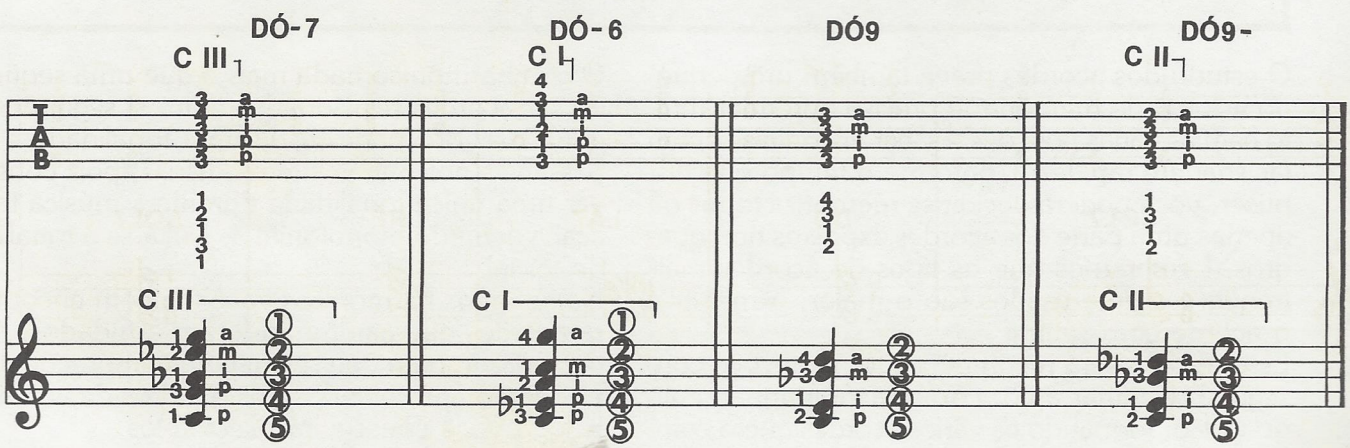
O giro harmônico nada mais é que uma seqüência de acordes relacionados entre si segundo algumas regras: parte-se de uma tonalidade e — passando por outras intermediárias (pois conservar uma única tonalidade durante a música toda acaba gerando monotonia) — volta-se à tonalidade inicial.

Nesses giros harmônicos você também encontrará acordes que ainda não foram estudados. Antes, porém, para que sejam bem compreendidos, eles serão apresentados nos quadros de acordes. E logo você conseguirá executá-los.

os acordes de DÓ





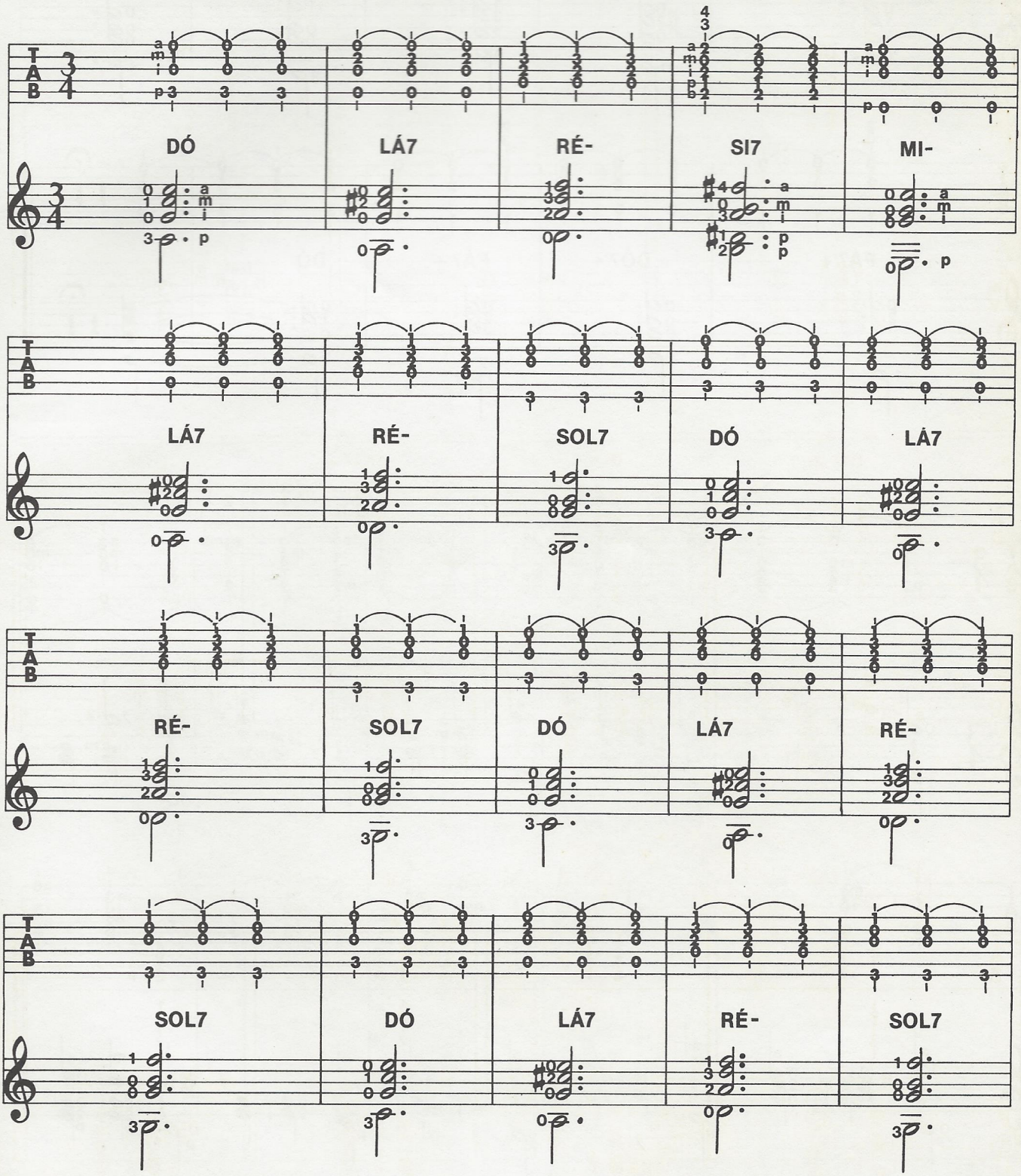


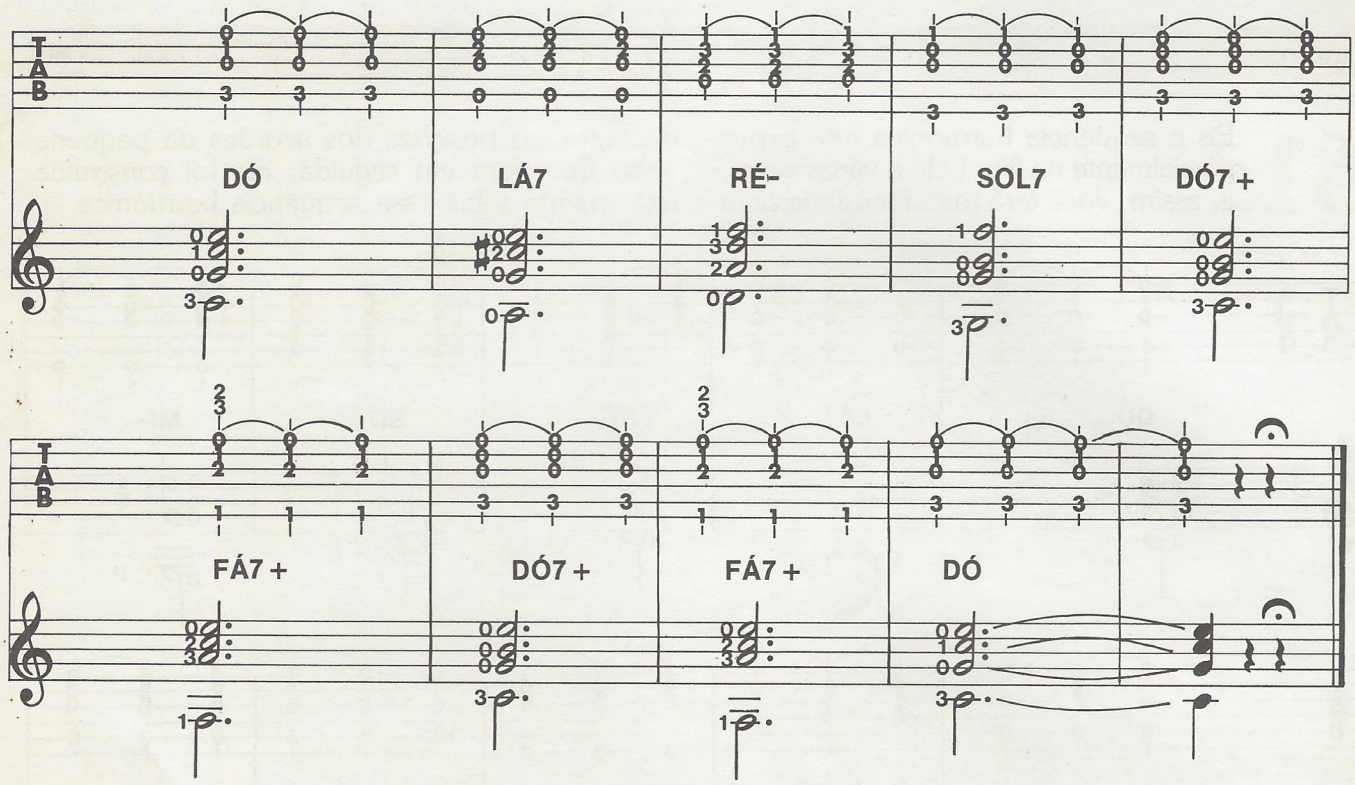
exercícios

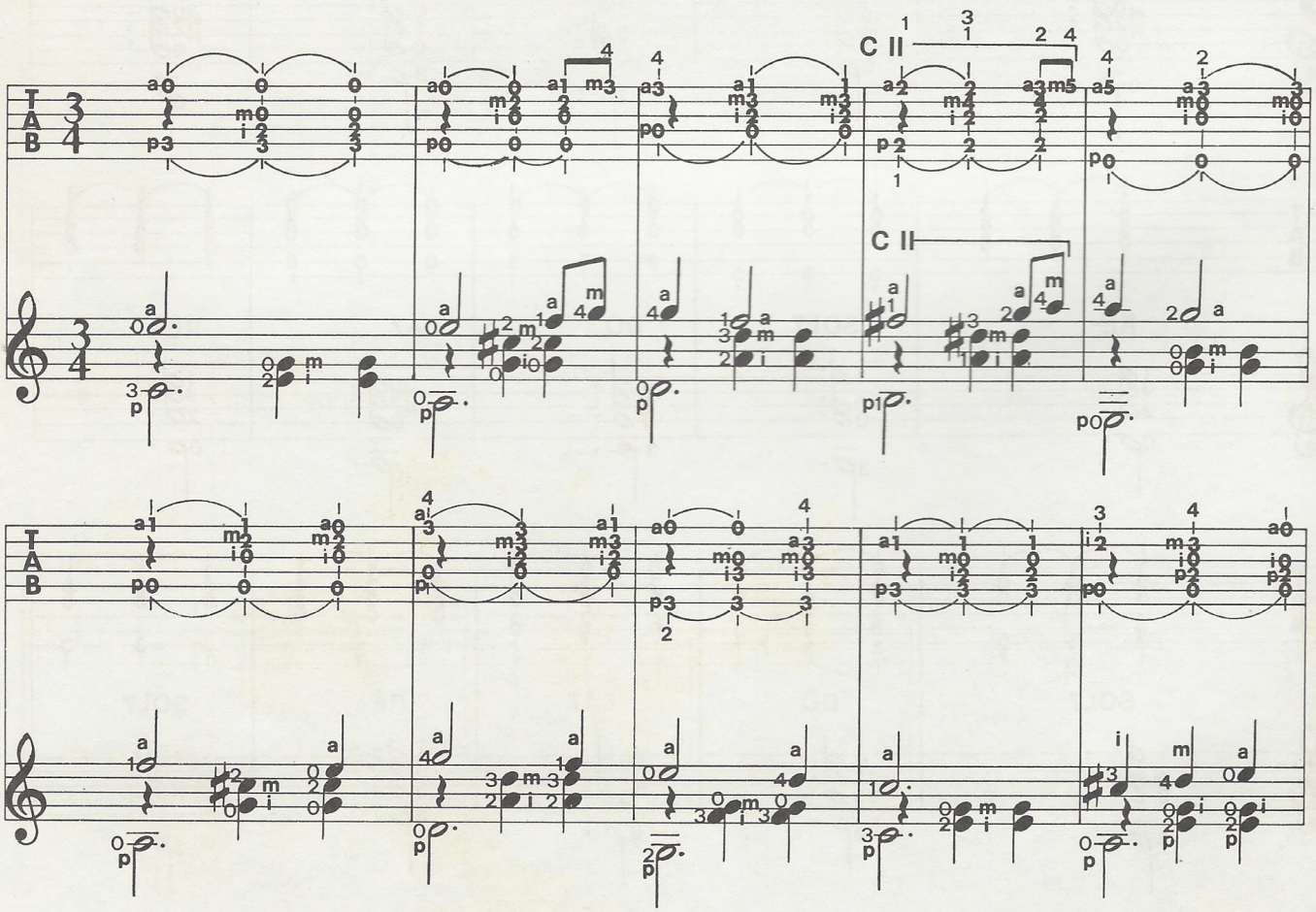
Mario Gangi

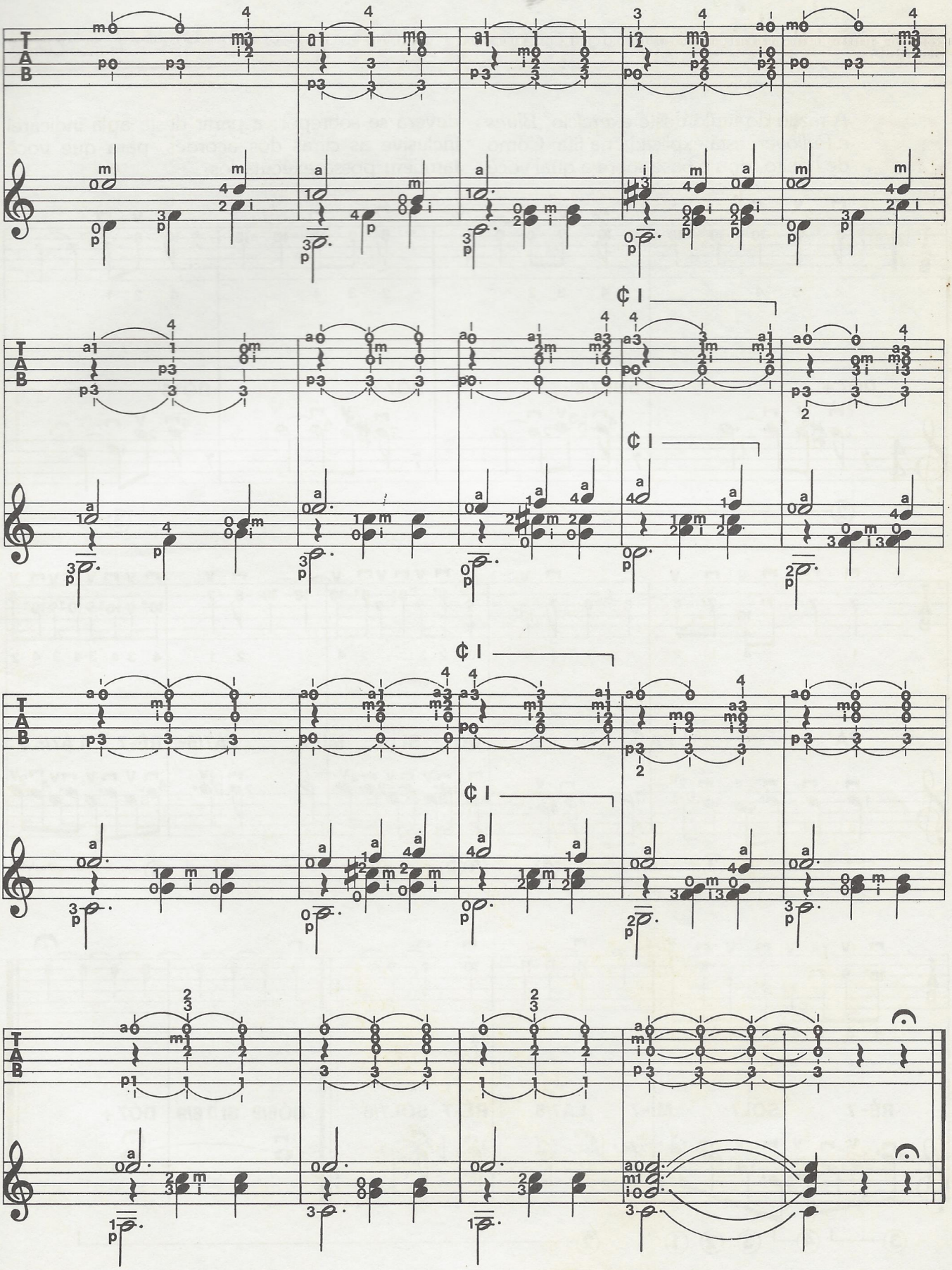
61

Eis a seqüência harmônica que expus parcialmente na fita. Leia-a várias vezes, e, assim, você terá mais facilidade para encontrar as posições dos acordes da pequena valsa que vem em seguida: ela foi construída exatamente sobre essa seqüência harmônica.




DÓ
LÁ7
RÉ-
SOL7
DÓ7+
FÁ7+
DÓ7+
FÁ7+
DÓ


C II
C II

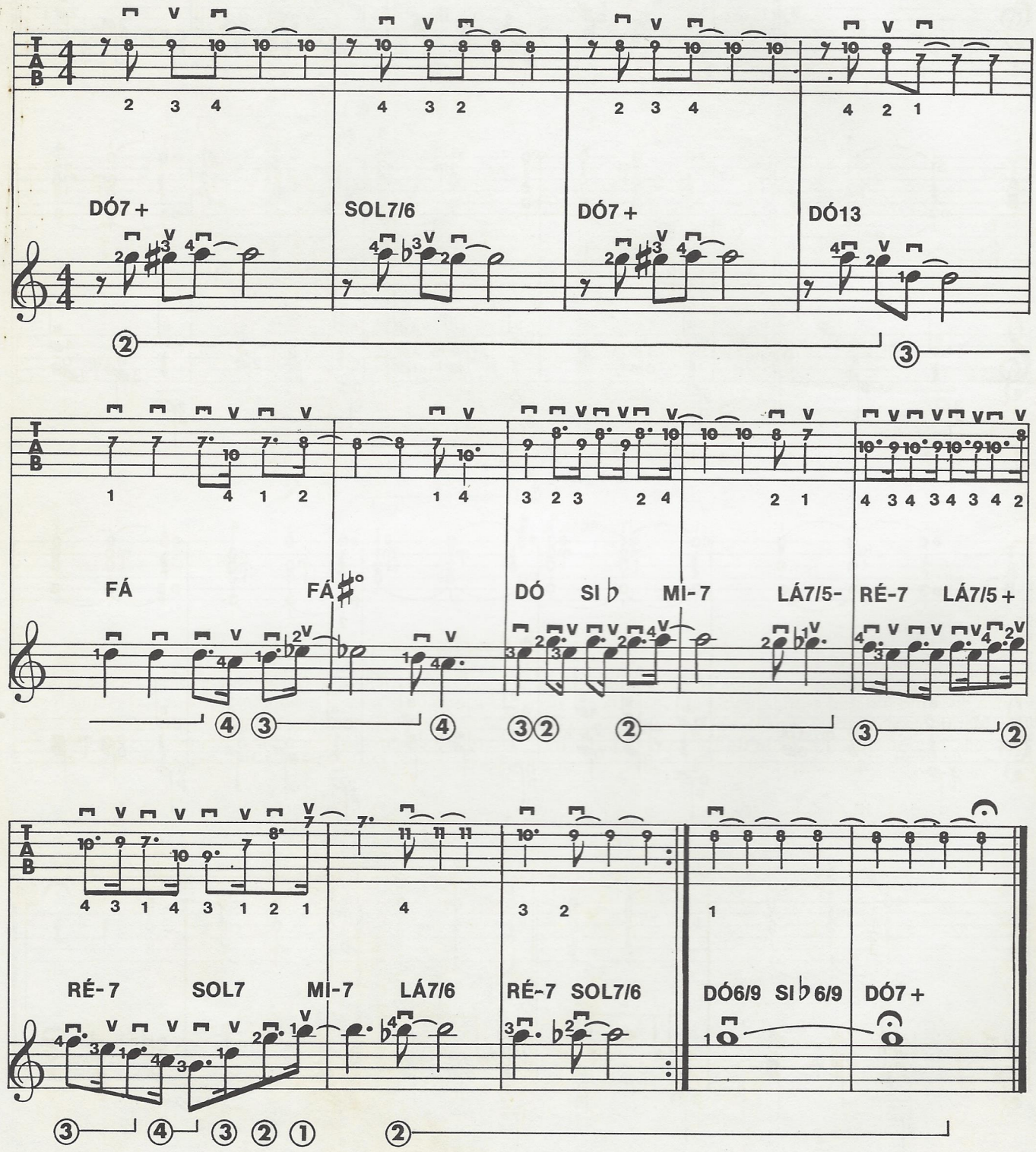

T
A
B
¢ I
¢ I
¢ I

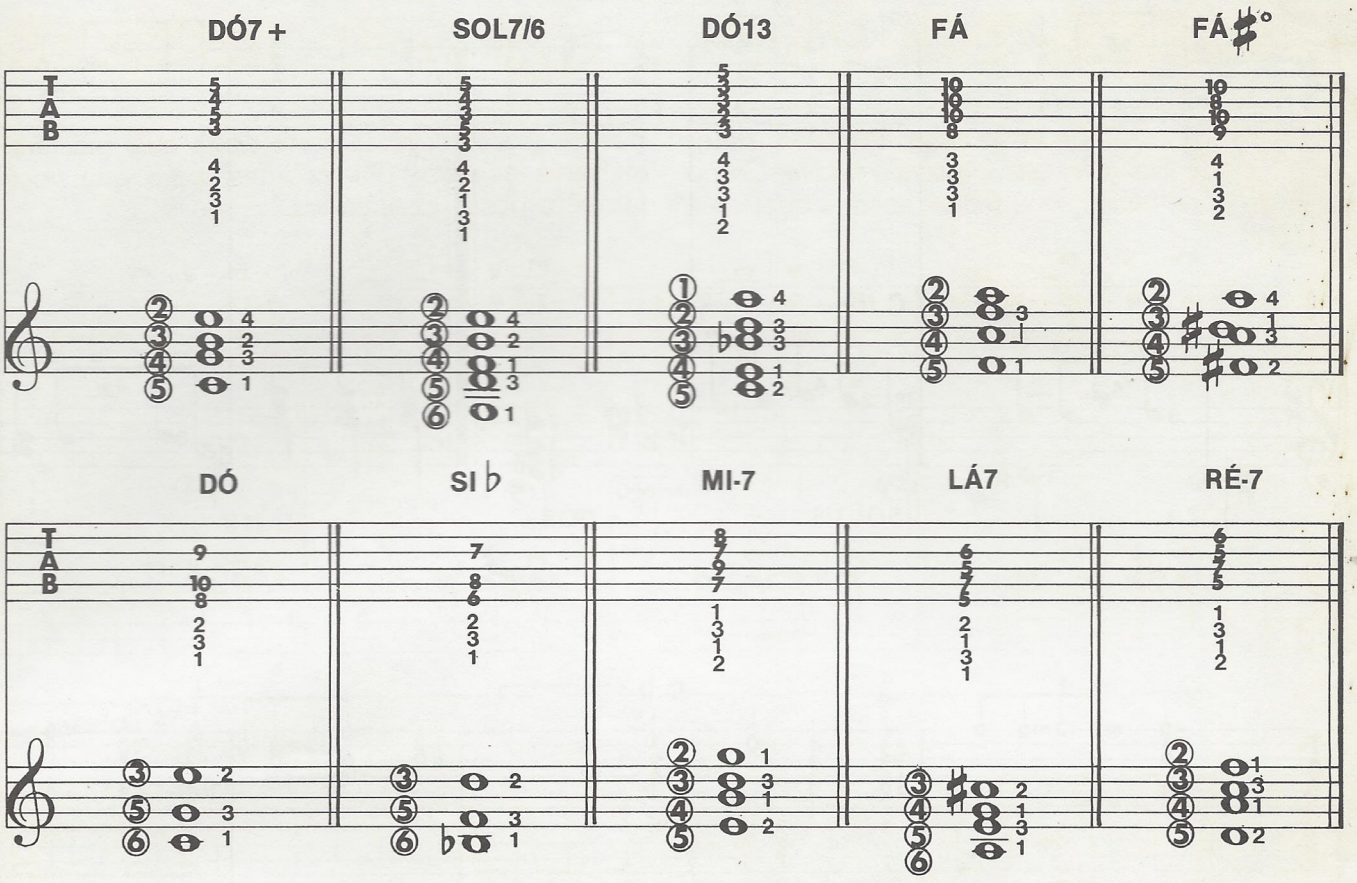
exercícios

Franco Cerri

67

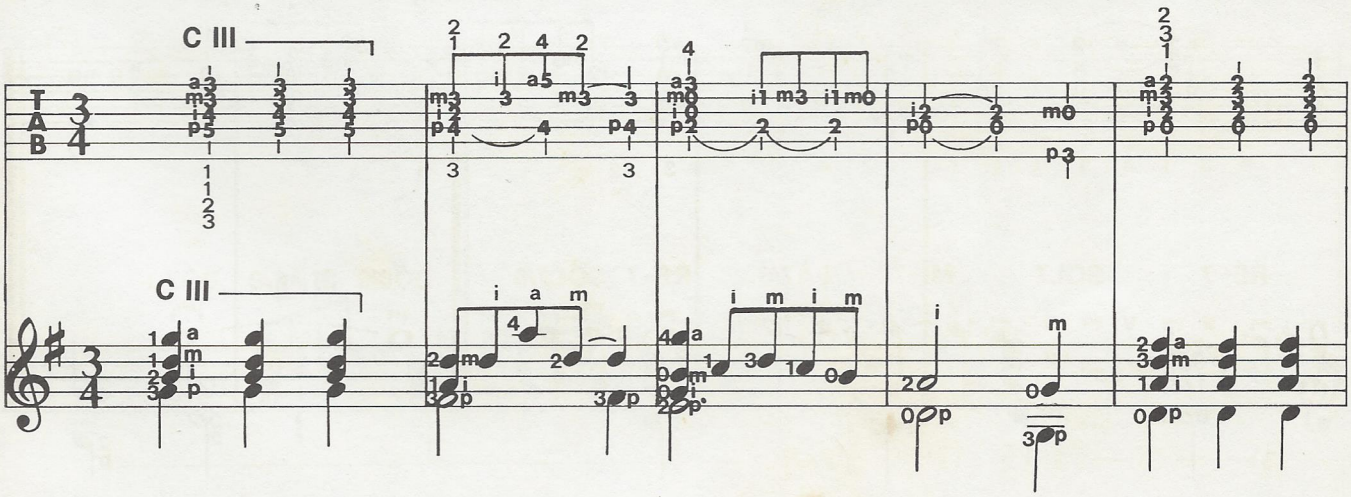
A razão do título deste exercício, *Blues e Pullôver*, está explicada na fita. Como de hábito, dou a base sobre a qual você deverá se sobrepor; a partir desta aula indicarei inclusive as cifras dos acordes, para que você também possa executá-los.

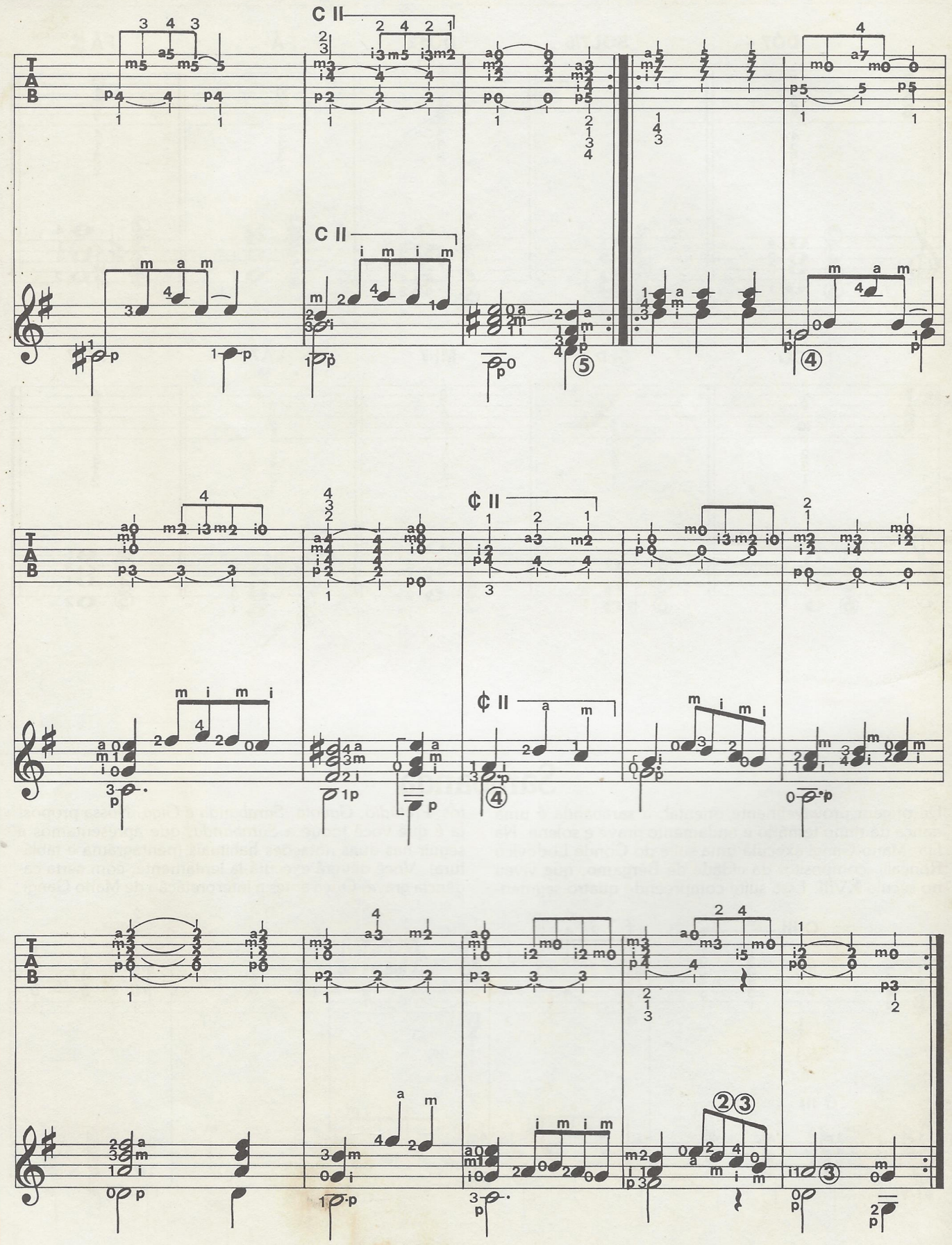




Sarabanda

De origem provavelmente oriental, a sarabanda é uma dança de ritmo ternário e andamento grave e solene. Na fita, Mario Gangi executa uma suíte do Conde Lodovico Roncalli, compositor da cidade de Bérgamo, que viveu no século XVIII. Essa suíte compreende quatro segmentos: *Prelúdio*, *Gavota*, *Sarabanda* e *Giga*. Nossa proposta é que você toque a *Sarabanda*, que apresentamos a seguir nas duas notações habituais (pentagrama e tablatura). Você deverá executá-la lentamente, com certa cadência grave. Ouça antes a interpretação de Mario Gangi.



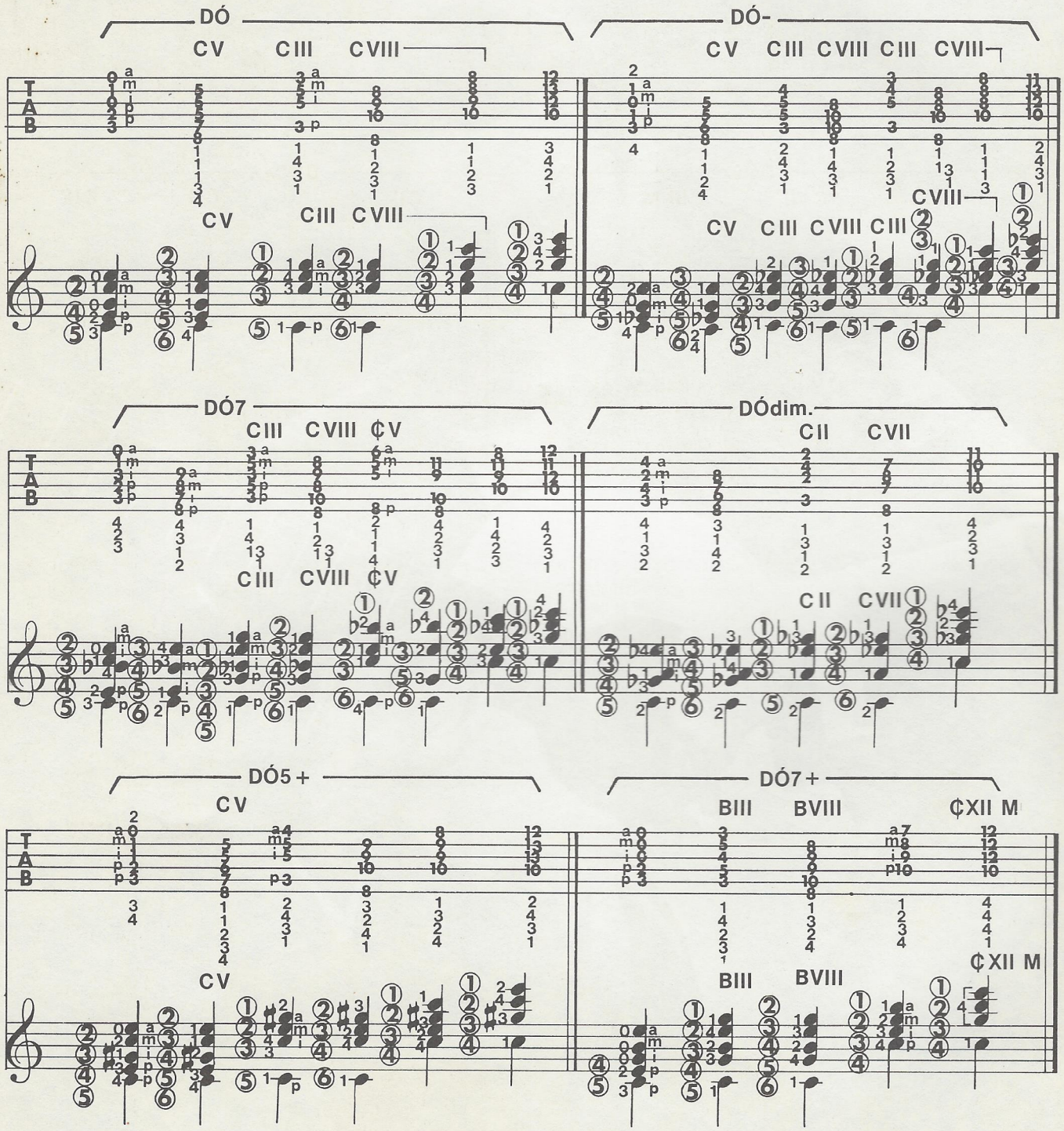

C II
C II
¢ II
¢ II

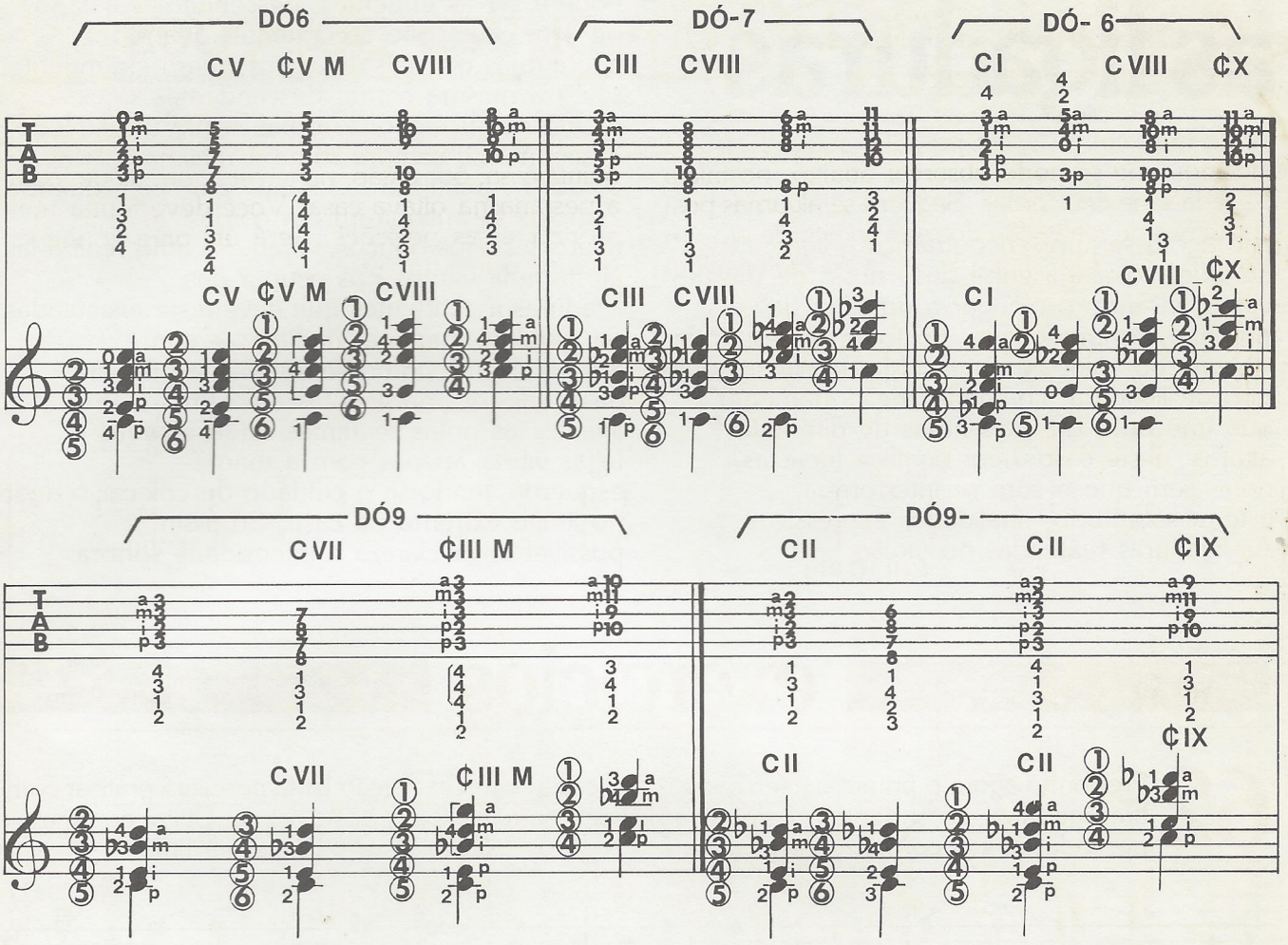
26ª aula

Julian Bream

os acordes de DÓ em outras posições

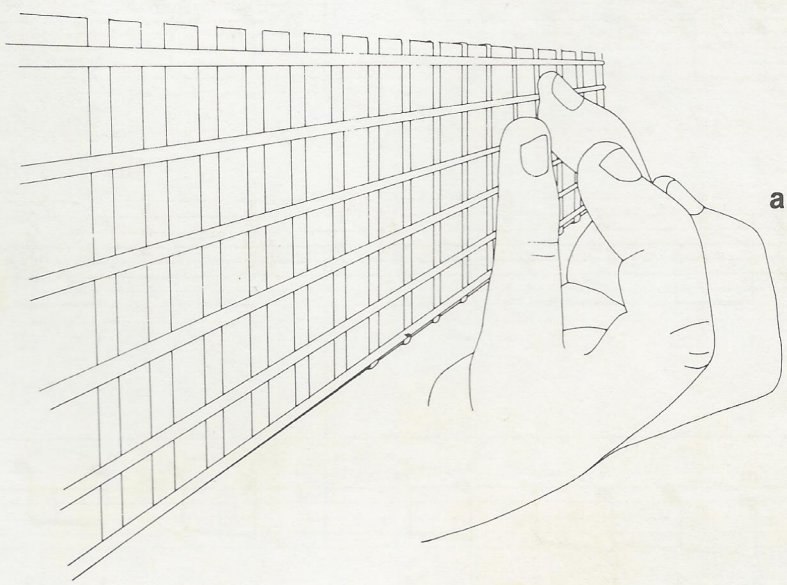
Na aula anterior, foram apresentados os acordes de dó mais comuns, em primeira posição: são os mesmos que se pode observar abaixo, no início de cada série de acordes. Seguem-se algumas possibilidades de realização do mesmo acorde em outras posições. Por exemplo, o de dó maior, além de poder ser realizado nas primeiras três casas, pode ser executado igualmente com a pestana na quinta casa, ou, então, na terceira, ou, ainda, com a pestana na oitava casa. Você deve tentar memorizar essas posições. Será útil para conhecer melhor o instrumento.





O desenho abaixo é de grande ajuda para realizar corretamente a meia pestana com o dedo mínimo, usado, nesta aula, no quinto acorde de *dó7+*, no terceiro de *dó6*, e também no terceiro de *dó9*.

O dedo mínimo deve pressionar as cordas com o lado externo (ou direito) das falanges, para obter uma pressão forte e constante. Essa pestana é indicada com um "M" após o algarismo romano.



acorde de DÓ6

as ligaduras

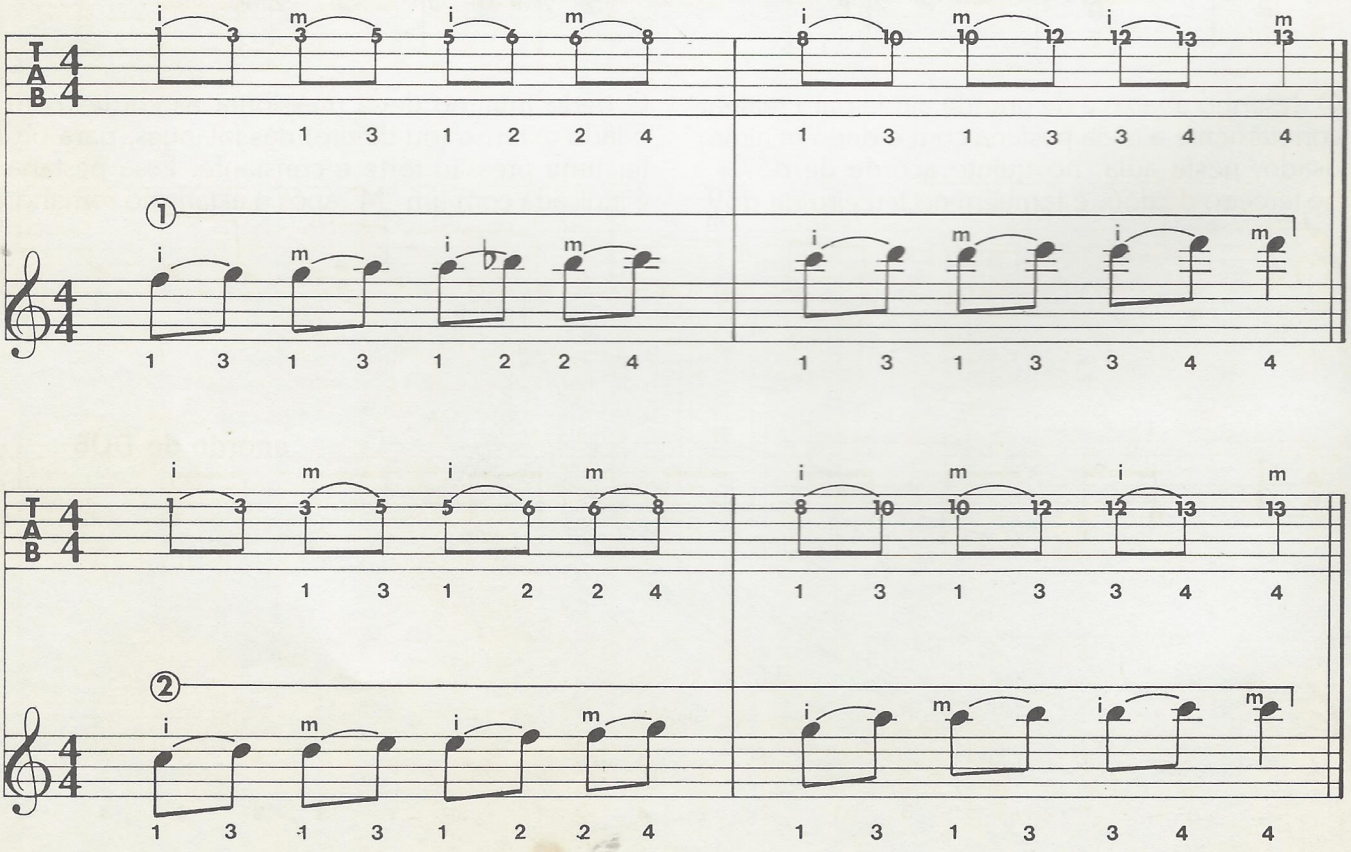
Até agora sempre encontramos a ligadura de valor colocada entre duas notas de mesma altura, visando prolongar a duração da primeira, de modo que, no total, corresponda à soma do valor de ambas. Mas existe um outro tipo de ligadura, chamada "de portamento", que une duas ou mais notas de diferentes alturas: neste caso, *ligar* significa tocar as notas sem que o som se interrompa, e tem, sobretudo, finalidades expressivas. As ligaduras realizadas no violão podem ser ascendentes, descendentes e falsas ou "em eco". São ascendentes quando unem duas ou mais notas em ordem ascendente, sobre a mesma corda; descendentes, quando a sucessão de notas segue um sentido descendente, sempre sobre a mesma corda. E, por fim, falsas ou "em eco", quando as notas se encontram em cordas diferentes. Aos poucos, veremos como realizá-las. Nesta aula vamos nos ocupar das ligaduras ascendentes, que devem ser executadas da seguinte maneira: dedilhe — com a mão direita, como sempre — a primeira das duas (ou mais) notas a serem ligadas; as notas seguintes serão tocadas e feitas vibrar apenas com a mão esquerda, tendo-se o cuidado de colocar o dedo no limite extremo da casa. Só assim é possível obter clareza e intensidade sonoras.

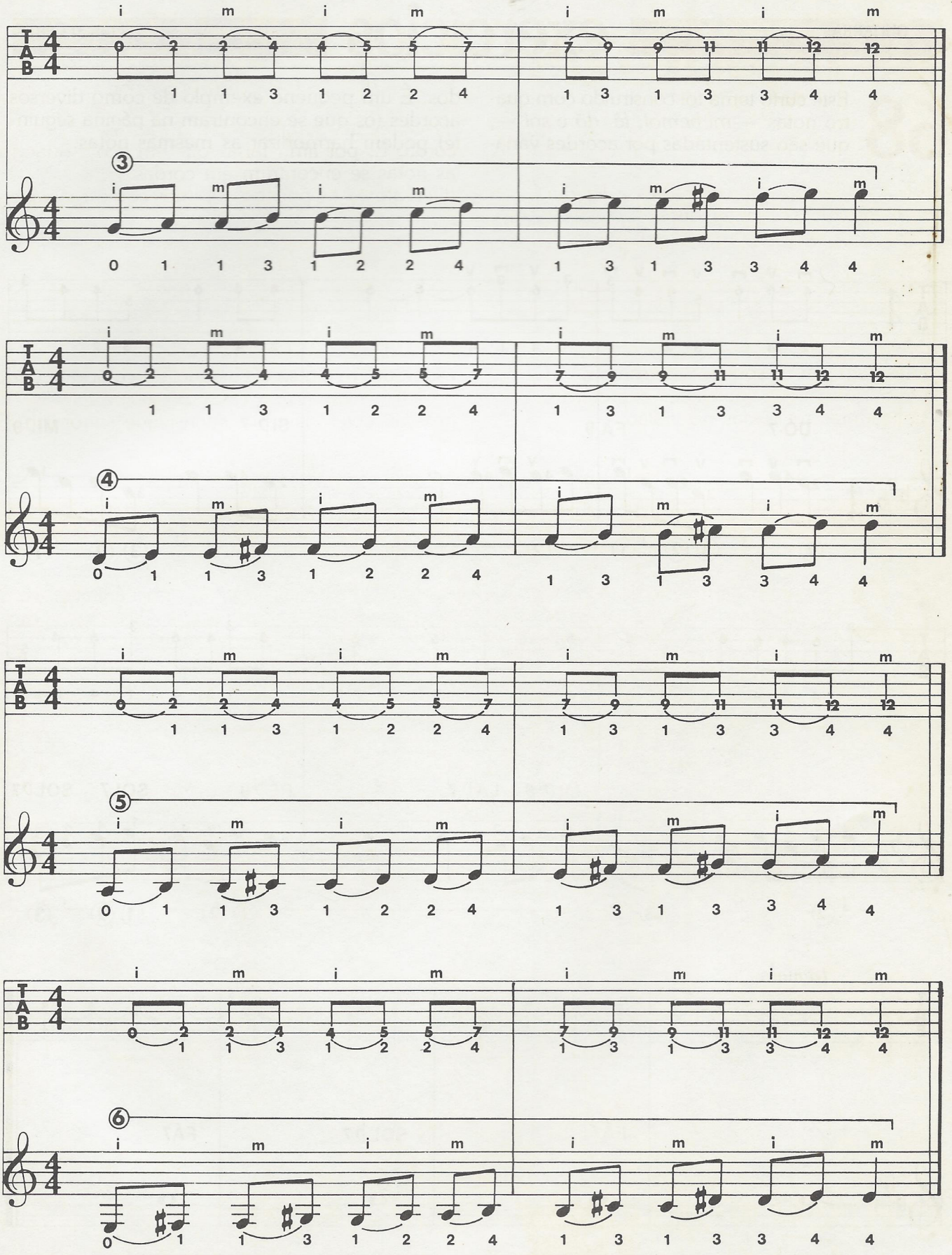
VIOLÃO

exercícios

Mario Gangi

62 Proponho agora o primeiro exercício sobre ligaduras ascendentes. Estende-se por todas as seis cordas, da primeira até a sexta. Uma execução lenta permitirá praticar com esmero a técnica exposta acima. Utilize como modelo os exemplos que gravei na fita.



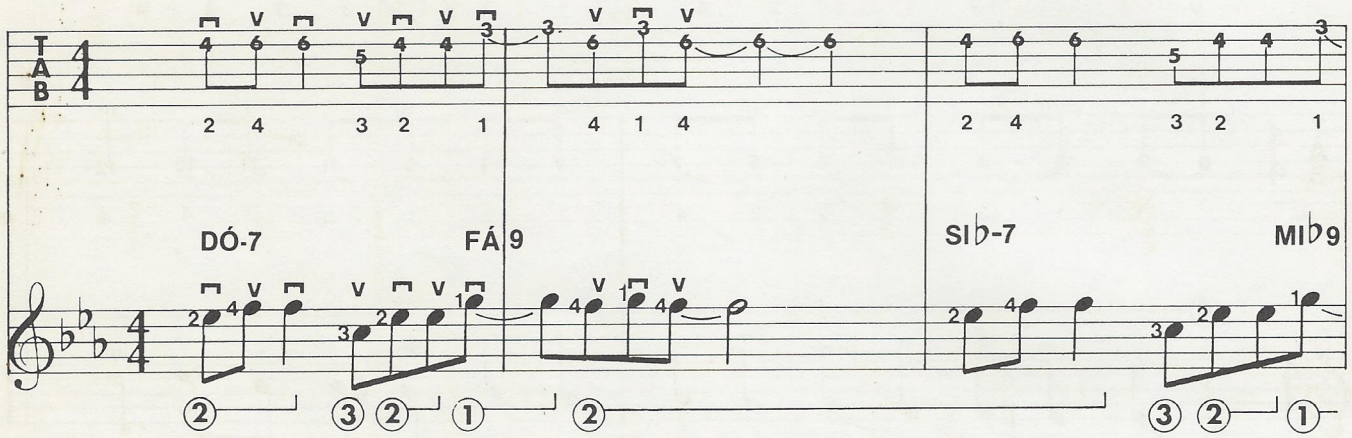

i m i m i m i m
T A B 4 4
0 2 2 4 4 5 5 7
1 1 3 1 2 2 4
7 9 9 11 11 12 12
1 3 1 3 3 4 4
③
④
⑤
⑥

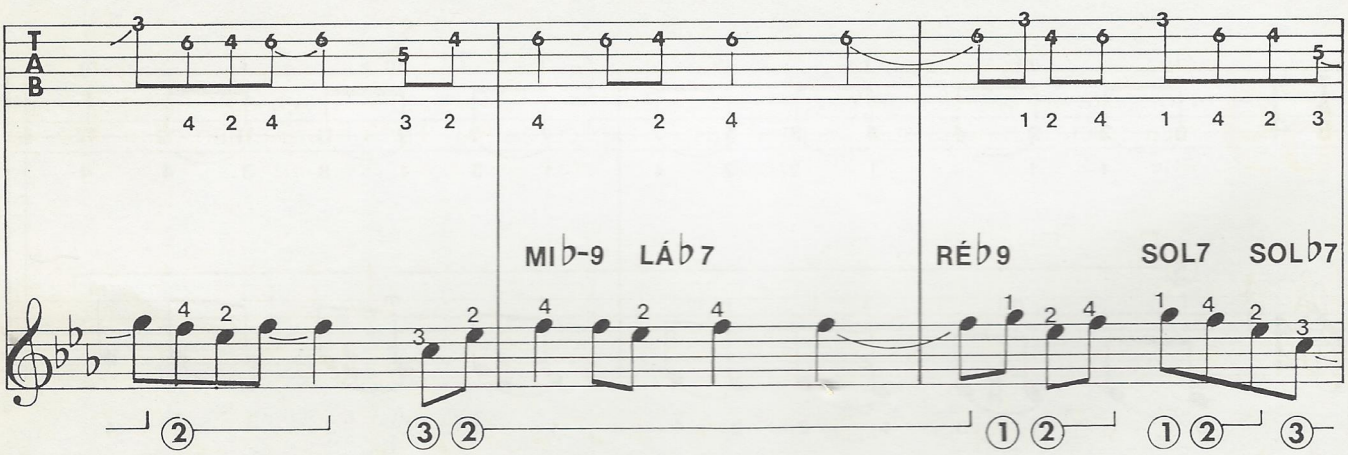
exercícios

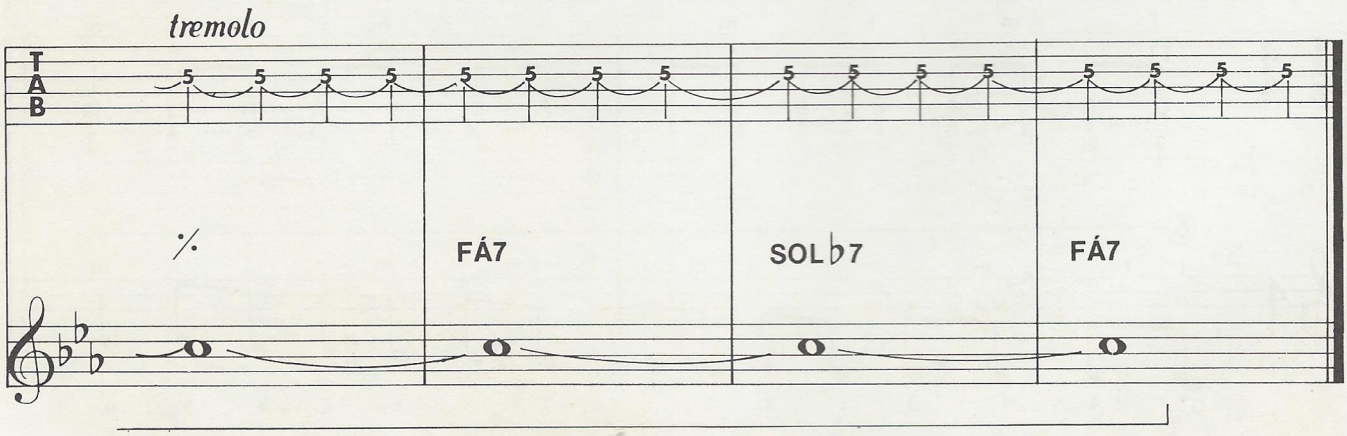
Franco Cerri

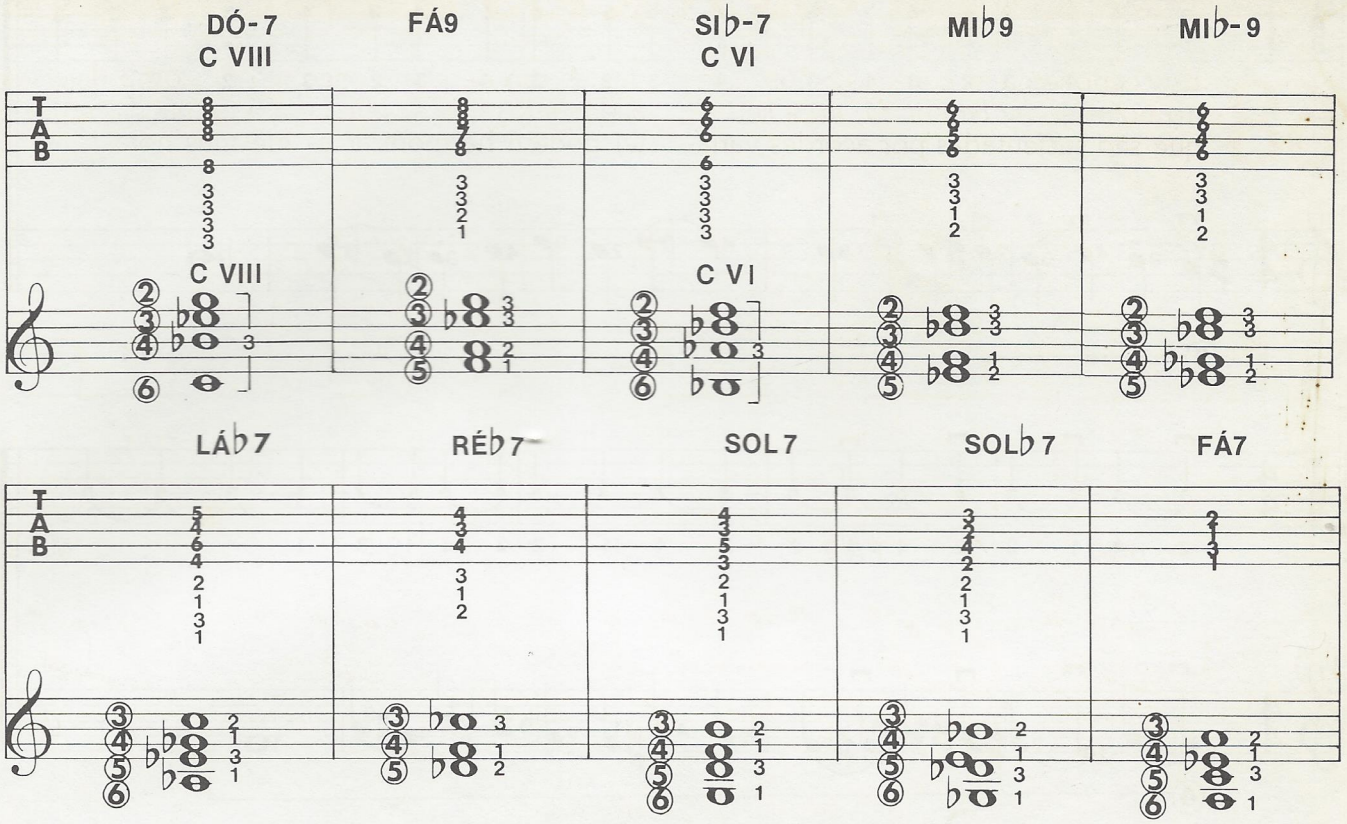
68

Este curto tema foi construído com quatro notas — *mi bemol*, *fá*, *dó* e *sol* —, que são sustentadas por acordes variados. É um pequeno exemplo de como diversos acordes (os que se encontram na página seguinte) podem harmonizar as mesmas notas.

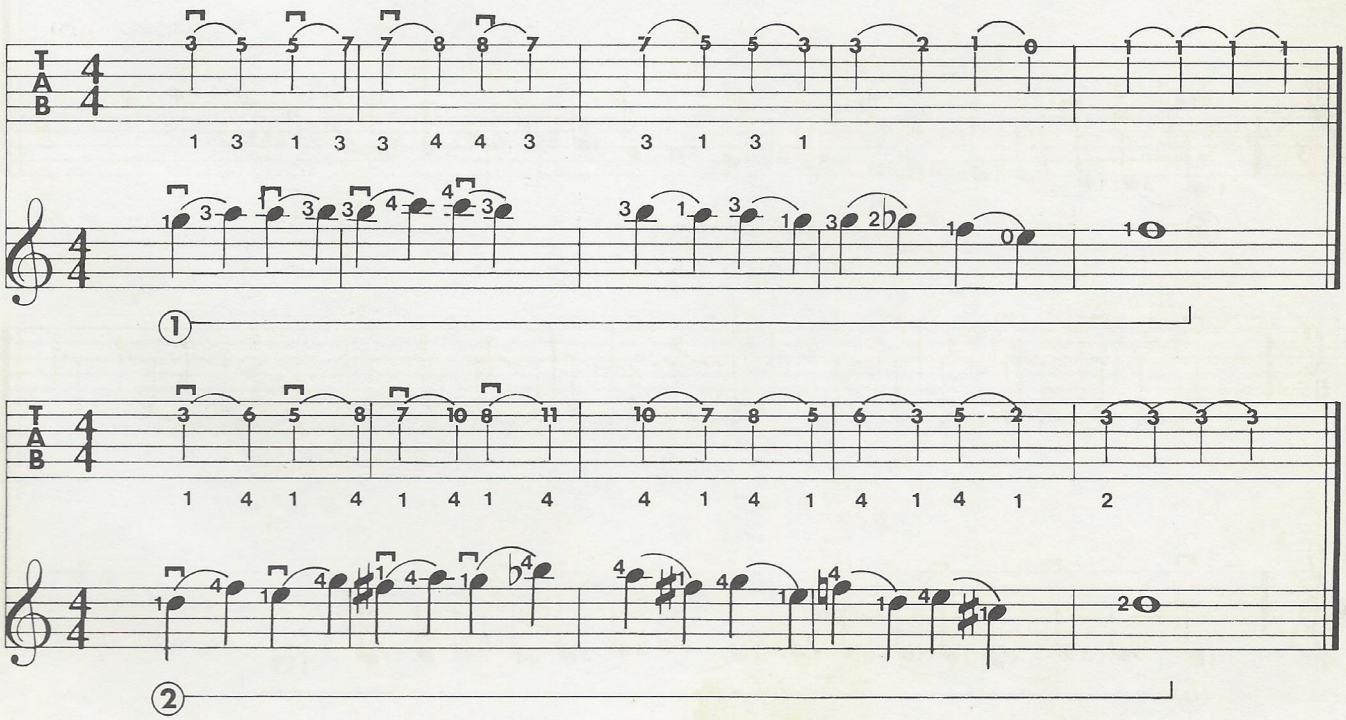


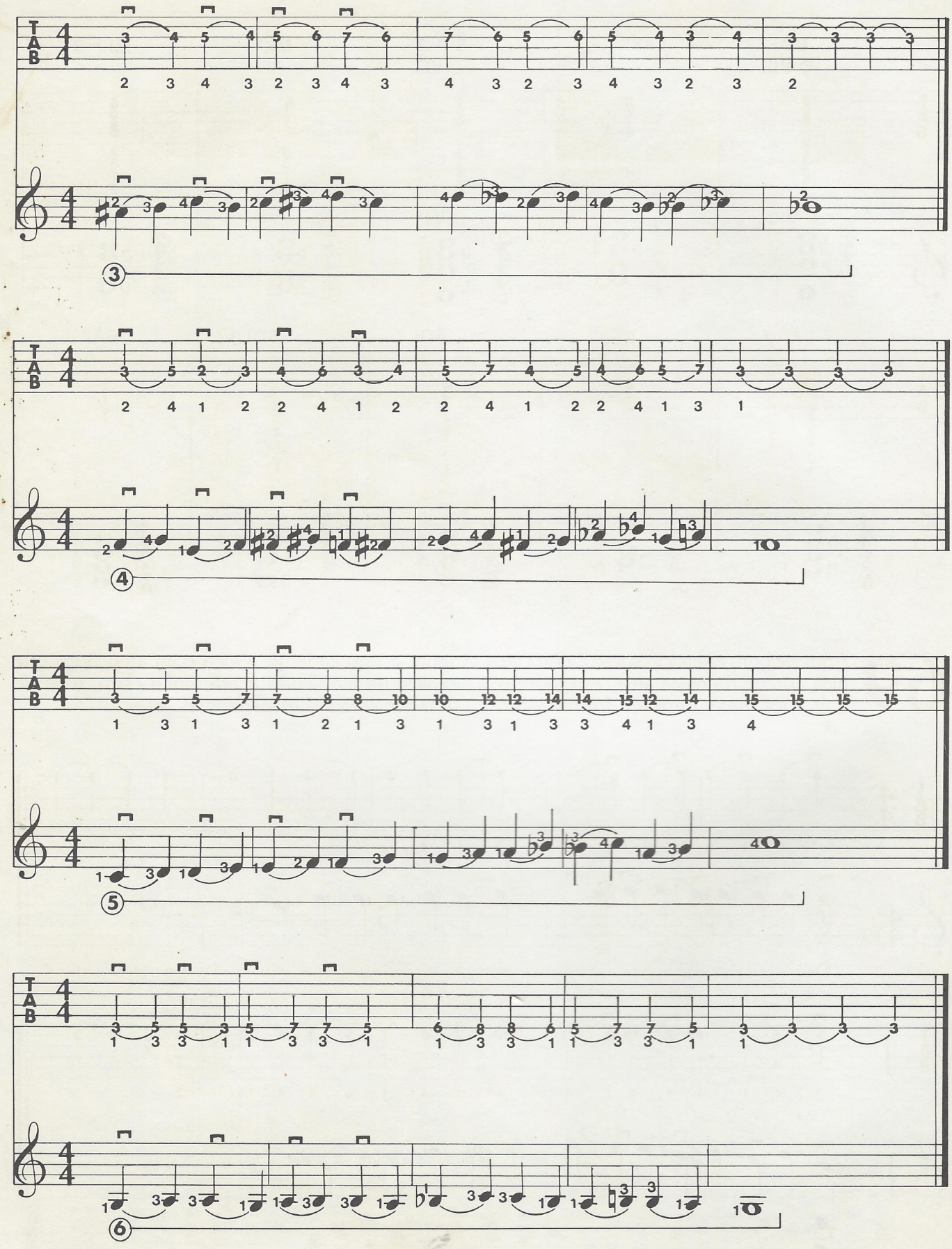


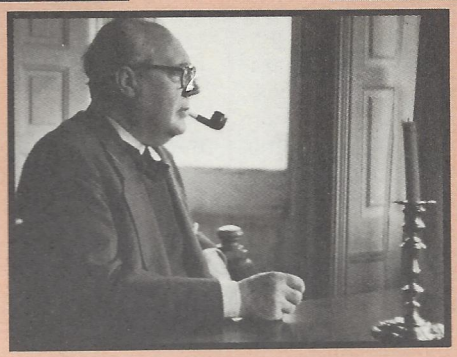




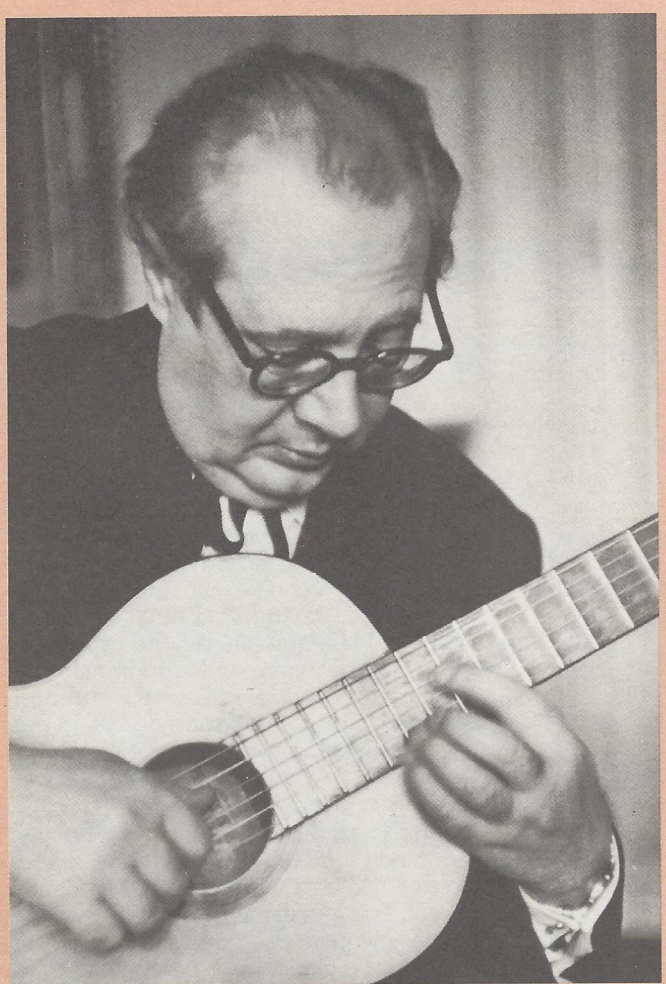
69 Aqui está um exercício sobre a nova técnica aprendida nesta aula, as ligaduras, que você encontrará em forma ascendente e descendente. Ouça com atenção o que explico na fita. Tudo ficará muito claro, e os resultados serão surpreendentes.







Andrés Segovia



Segovia é um mito, uma lenda. Talvez a única ou uma das poucas lendas que sobrevivem ainda hoje no mundo musical, onde um rigor cruel pretende impôr os dogmas de um pretenso historicismo. Calar-se sobre o mito Segovia é como não mais querer contar histórias para as crianças. Por que não contar mais essa história? Ao invés de discutir se Segovia é ou não um mito e se a mitificação lhe foi favorável ou se o prejudicou, não seria melhor percorrer sua trajetória para melhor compreender o mito? Segovia começou a narrar sua vida em 1947 para uma revista americana. Portanto, vamos colocar suas palavras entre aspas e ouçamos sua história. São fatos recuperados pela memória e que falam de uma grande verdade: seu amor pela vida e pelo violão.

Andrés Segovia nasceu em Linares, Andaluzia. Quando? E quem pode dizer exatamente quando nasce um mito? Até mesmo os dicionários musicais de maior credibilidade estão em desacordo a esse respeito, apontando uma data compreendida entre os anos de 1890 e 1893. É mais provável que tenha sido em 1893. Ainda muito jovem, Andrés se sente atraído pela música: "Toda a minha alma vibrava com a música". Mas, por essa época, ele ouve apenas violinistas e pianistas medíocres, que acabam por fazê-lo detestar esses instrumentos. O violão, ao contrário, foi "doce e persuasivo". Mas não encontra mestres que possam facilmente orientá-lo nos estudos. E logo percebe que "um instrumento tão bonito devia ser considerado como os demais em seu repertório amplo e nobre". E acrescenta ainda: "Minha experiência foi extremamente dura". Segovia tem de lutar contra a incompreensão, o desprezo e o escárnio. O estudo das obras de Arcas, Sor, Tárrega e poucas outras que pôde encontrar o convence a persistir em seu firme propósito. São os anos dos

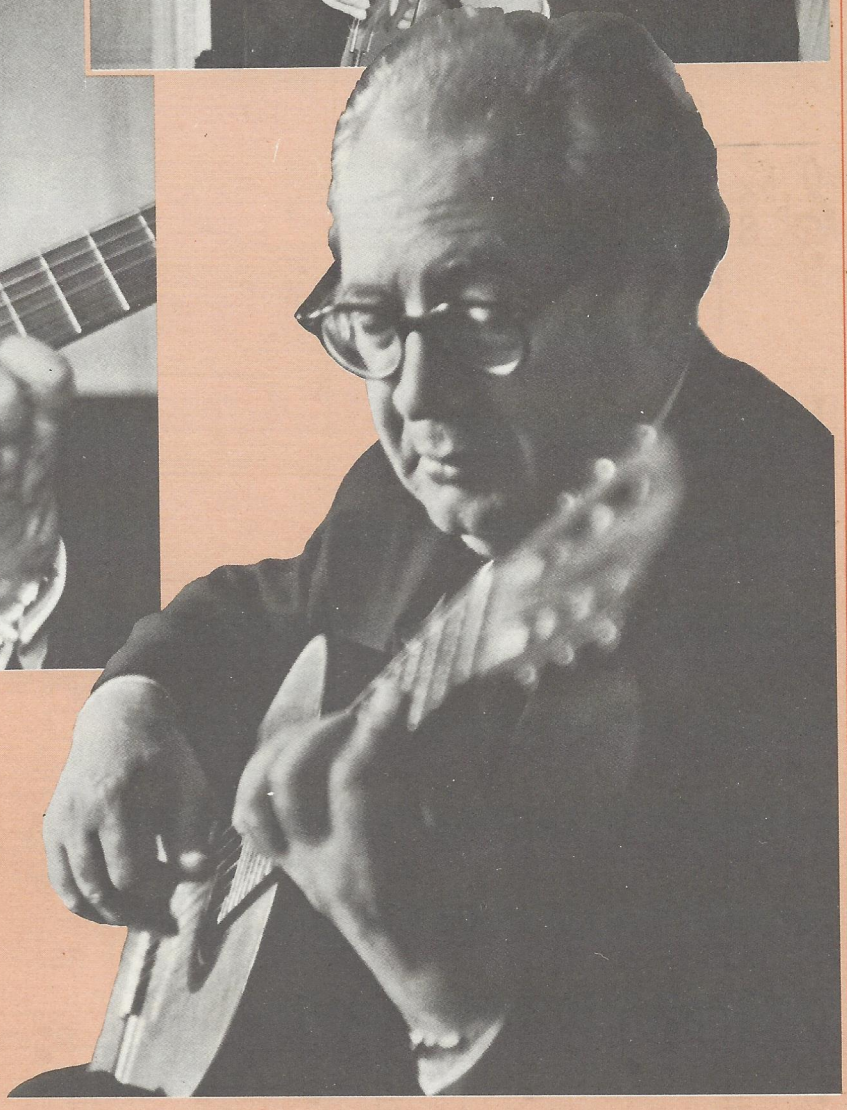
No alto, três imagens de Segovia em sua casa; à esquerda, o célebre violonista em plena atividade (fotos de R. Hauert); na página seguinte, Segovia adolescente.

amores juvenis, intensos como a paixão por seu instrumento. Um amigo de Córdoba mostra a ele um tesouro: os manuscritos de Tárrega. São o resultado técnico e didático do maior violonista da época. Segovia os estuda cuidadosamente. Remontam já a essa época os critérios de dedilhado das escalas diatônicas, que ainda hoje são o fundamento técnico de todo violonista. Trabalhos juvenis forjados por uma sabedoria de anos de experiência: "A intuição, quando a serviço de uma atitude verdadeira e reavivada pela vontade de trabalho, encurta o caminho do aprendizado". Ao aspecto técnico, une uma sólida formação musical, com a audição de obras de Bach, Haydn e Mozart. Em 1910, exibe-se pela primeira vez em concerto, na cidade de Granada. A essa altura, todos os germes de sua grande e complexa personalidade artística já estão presentes. Trabalhador incansável, projeta a técnica de Tárrega sobre a nova música do século XX. Enquanto Tárrega ainda sente prazer em tocar para um restrito círculo de amigos, Segovia deseja ardentemente "vagar pelo mundo" para "modificar a opinião errônea e já arraigada que o mundo tem do violão". O amor pelos autores clássicos o induz a transcrever para seu instrumento um amplo repertório que, durante muito tempo, será a base de seus recitais. Mais tarde, iria à procura de partituras para alaúde e vihuela de compositores espanhóis antigos. Apenas para dar nova vida a essas esplêndidas partituras, fugindo dos conceitos musicológicos daqueles que, "não possuindo o domínio da arte interpretativa", são obrigados a "se consolarem" na pura busca.

Em viagem para Madri conhece María Querol, que será sua primeira mulher. E a convida para o concerto que dará no Ateneo de Madri. Esse concerto é muito importante para o jovem Andrés, mas seu violão não está à altura de tão importante evento. Os melhores violões da época eram os do artesão Torres, utilizados por Tárrega e por Llobet, mas já era difícil encontrá-los, e os poucos existentes eram guardados ciosamente por quem os possuísse. Segovia, porém, acha que são instrumentos adequados apenas para pequenas salas e não para concertos. À procura de um violão com sonoridade "volumosa e firme", Andrés se dirige ao artesão Manuel Ramírez. Este lhe entrega para testar um instrumento que havia desenvolvido para um renomado violonista de nome Manjón. Cego e esperto como um personagem de romances picarescos, Manjón havia testado o instrumento na oficina de Ramírez, fingindo pouco interesse e satisfação com o resultado sonoro. E concluiu a encenação dizendo que só pagaria pelo violão um preço muito baixo. Enfurecido, Ramírez não aceitou a proposta. Segovia experimenta o instrumento e fica entusiasmado: "A graça de suas curvas (...), os delicados ornamentos (...), a linha e a luminosidade de seu corpo esbelto penetraram profundamente em meu coração como o da mulher predestinada pelos céus para ser minha companheira". É significativo como Segovia sempre costuma associar a imagem da mulher amada com o violão. Relacionando-o com seus amores juvenis, revelando sua predileção por esse instrumento que "se abraça", ou personificando-o ao dizer, no final de um concerto, que não é ele que está cansado, mas seu violão. Ramírez, depois de ouvi-lo, disse-lhe: "O violão é seu, leve-o pelo mundo (...) e pague-me sem dinheiro". Essa história não podia terminar de forma diferente.

Visitando o Museu do Prado, em Madri, Segovia admira, pela primeira vez, obras de Velázquez, El Greco e Goya. Reforçam-se e começam a se manifestar plenamente suas raízes hispânicas. Segovia é um típico artista espanhol que ama intensamente a cultura de sua terra. O concerto em Madri, que tem na platéia María Querol, não satisfaz muito a Segovia do ponto de vista artístico: "Durante mais de dez dias meus olhos devoraram os jornais de Madri sem encontrar uma única referência a meu nome". Os alunos de Tárrega que ouvem o concerto não vêem no jovem artista nenhum sinal da arte de seu mestre e o criticam. Mas algumas pessoas mais sábias e de maior visão fazem considerações mais sensatas. Em 1923 têm início as *tournées*. A essa altura, a lenda se transforma em história. Pouco tempo depois, Segovia já é famoso em todo o mundo e é um homem rico a ponto de sofrer com a crise financeira de 1929. Suas transcrições, ainda hoje tão discutidas, recebem o consenso favorável de estudiosos célebres: Marc Pincherle o elogia por sua interpretação da *Chacona* de Bach e muitos consideram suas interpretações de Granados e Albéniz até mesmo mais expressivas em seu violão do que no original para piano. O *luthier* alemão Hermann Hauser, depois de treze anos de um trabalho paciente, consegue entregar-lhe o seu violão ideal. Diversas universidades conferem a Andrés o título de doutor *honoris causa*. A antiga idéia que aflorava no espírito do tímido rapaz que tocava no Ateneo de Madri transforma-se em realidade: os grandes músicos escrevem composições para ele, nascendo assim o repertório do violão moderno. Nos anos 50, os mais promissores violonistas dirigem-se humildemente à Academia Chigiana, em Siena, para aprender seus segredos. "Quando morrer, ficarão os meus discípulos. Neles, deposito confiança absoluta". Segovia morreu em Madri, em 1987. E quem teve a felicidade de ouvi-lo ao vivo não escapou ao encanto da atmosfera mágica de seu som. Pois é exatamente aí, sem mencionar a indiscutível maestria interpretativa, que reside o mistério de seu fascínio: um som profundo, claro, abrangente e impregnado de transbordante vitalidade. Único e inimitável.

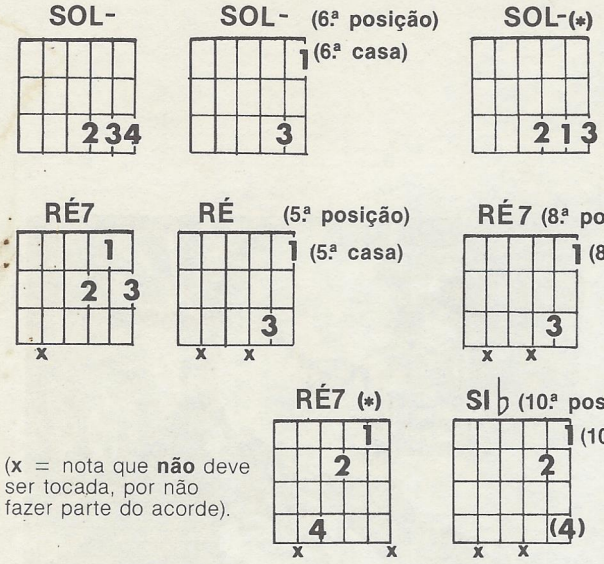
Mario Dell'Ara



Andrés Segovia: quatro imagens do artista dedilhando seu violão (fotos de Roger Hauert). Na página ao lado, uma foto de Segovia adolescente.

DANZA DE LA PALOMA ENAMORADA

Música tradicional



(x = nota que **não** deve ser tocada, por não fazer parte do acorde).

⑤ = sol e ⑥ = ré indicam que é preciso afinar a 5ª corda em sol e a 6ª corda em ré (isto é, abaixá-las em um tom).

SL → significa *glissando rápido* (do inglês *slide*): a passagem entre duas notas deve ser executada escorregando o dedo sobre a escala, sem levantá-lo.

H ⌒ significa *ligado ascendente* (do inglês *hammering on*): a nota é obtida percutindo-se a corda com força, na casa indicada, com o dedo da mão esquerda.

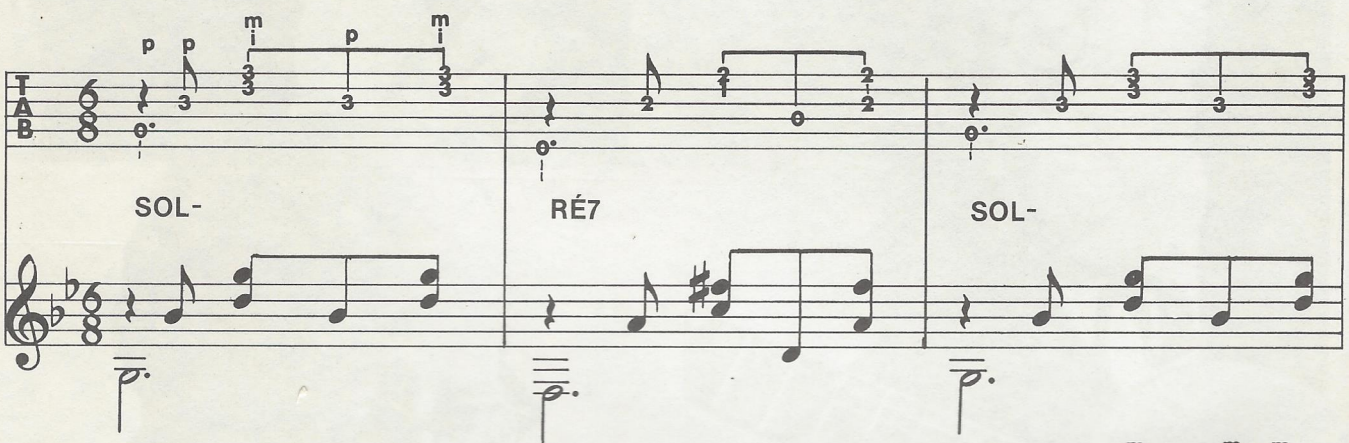
SL ~ significa *glissando lento:* deve ser executado com a mesma técnica, embora mais lentamente do que o glissando rápido; (♩) indica a nota em que termina o glissando lento, quando, enfim, se pode levantar os dedos da escala.

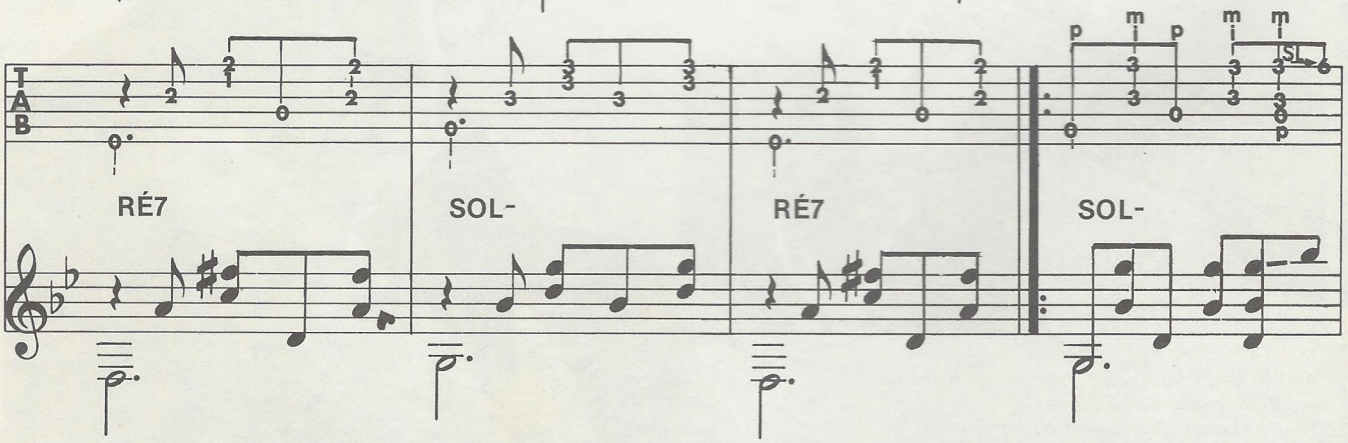
≀ significa *arpejo:* as notas do acorde devem ser tocadas uma após a outra, em sucessão muito rápida, desde a mais grave até a mais aguda.

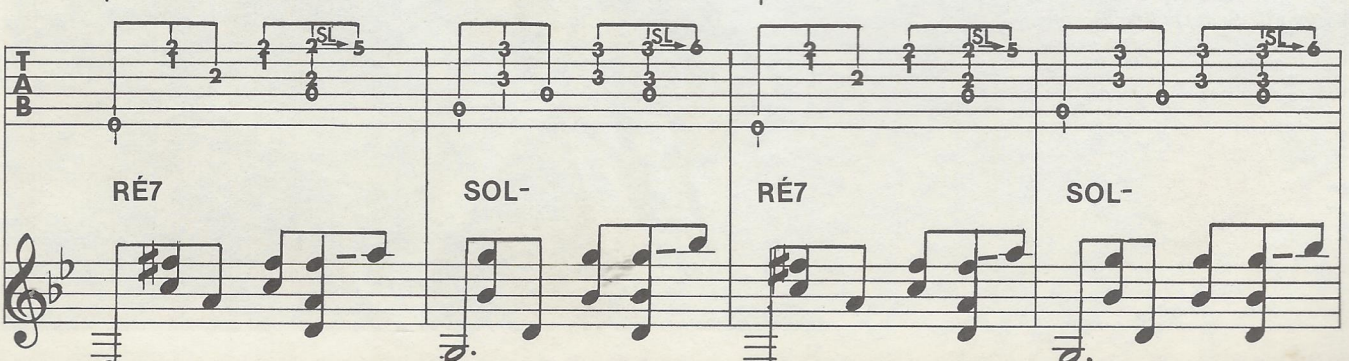
XII ♦ e 12* indicam *harmônico na 12ª casa:* este é um som obtido tocando a corda exatamente acima do 12º trasto, sem pressioná-la; depois dedilha-se a corda com a direita e retira-se imediatamente da corda o dedo da mão esquerda.

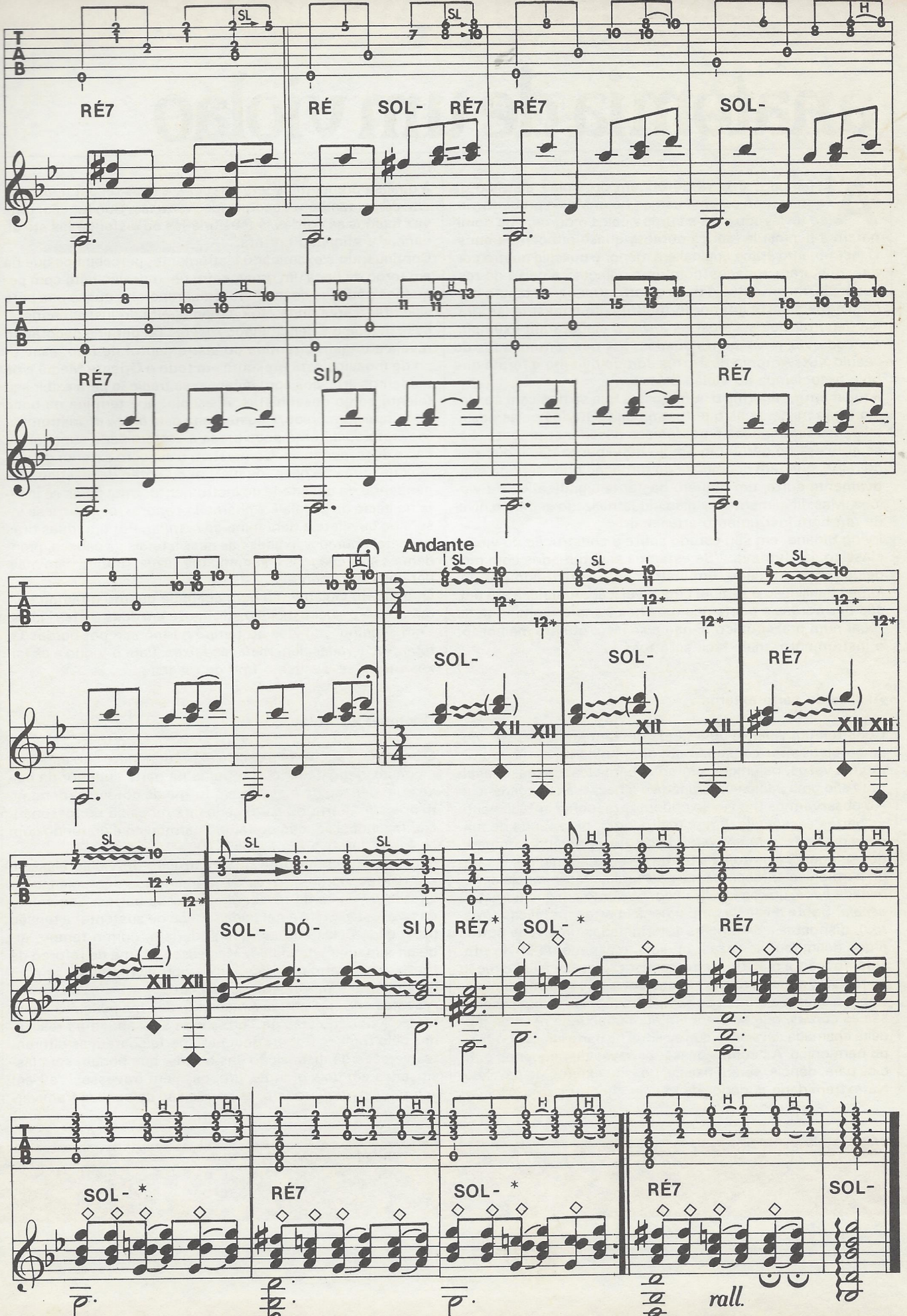
◇ indica *percussão das cordas:* ao invés de dedilhá-las, é preciso percuti-las com o polegar, mantendo-o paralelo e o mais perto possível do cavalete.

⑤ SOL ⑥ RÉ








RÉ7
RÉ
SOL-
RÉ7
RÉ7
SOL-
RÉ7
SI♭
RÉ7
Andante
SOL-
SOL-
RÉ7
SOL-
DÓ-
SI♭
RÉ7*
SOL-*
RÉ7
SOL-*
RÉ7
SOL-*
RÉ7
SOL-
rall.

anatomia de um violão

A Espanha é a terra de origem do violão clássico da forma como o conhecemos hoje. Mas o primeiro violão foi levado para a Europa pelos mouros, que dominaram a península Ibérica durante quase oitocentos anos. O instrumento árabe original era menor e possuía quatro cordas, que eram tocadas com uma palheta; a caixa de ressonância, no entanto, já tinha a parte superior (o tampo harmônico) e a parte inferior (o fundo) com a mesma largura. No decorrer dos séculos, os *luthiers* elaboraram exemplares cada vez mais aperfeiçoados, até que, em meados do século XIX, Antonio de Torres Jurado deu-lhe a forma que hoje associamos ao violão clássico.

Atualmente é enorme o número dos que se dedicam ao violão e são milhares os que foram conquistados pelas possibilidades timbrísticas e polifônicas desse instrumento. Esse entusiasmo gerou um amplo movimento das indústrias do ramo, que têm condições de fornecer, num período relativamente curto, um número bastante significativo de violões. Mas dificilmente o violão industrializado supera o nível de um bom instrumento artesanal.

Irving Sloane, em seu estudo sobre a construção do violão clássico, já afirmava: ''Se estamos acostumados com modelos feitos em série, um instrumento construído por um *luthier* habilidoso é sempre uma revelação. A afinação, a tensão das cordas e a arte nos detalhes transformam o ato de tocar num prazer único. E não é só isso: quanto melhor for o instrumento, mais fácil será tocá-lo''.

Análise da parte externa

Construir um violão é uma tarefa um tanto difícil e delicada, se o objetivo for conseguir um som brilhante e afinado. E, muitas vezes, os únicos segredos para alcançar esse resultado são uma paciência ilimitada e a necessária experiência. Ao observarmos um violão podemos reconhecer facilmente as partes essenciais. Em primeiro lugar, uma tábua de madeira moldada, o *tampo harmônico*, quase sempre comparado por poetas e pintores à forma do corpo feminino. O tampo harmônico apresenta uma abertura de ressonância denominada *boca*, que se localiza bem no ponto em que termina a *escala*. Sobre a escala há pequenas barras metálicas (*trastos*), dispostas a distâncias determinadas umas das outras e que delimitam as *casas*, ou seja, o espaço de uma nota. Quanto mais a mão do instrumentista se desloca em direção ao registro agudo, mais o espaço entre duas barras diminui. Sobre a escala e a boca do tampo harmônico ficam suspensas as *cordas*, que se prendem numa pequena peça de madeira chamada *cavalete* e que se situa na parte inferior do tampo harmônico. As cordas passam através de pequenos orifícios para, depois, serem fixadas no lado externo do cavalete. Na extremidade superior da escala encontra-se a *cabeça*, à qual se prendem as *engrenagens* e suas respectivas seis *cravelhas*, também denominadas *tarraxas*. Sua função, uma vez fixadas as cordas, é tensioná-las ou distendê-las até alcançar a afinação correta.

Continuando a examinar o instrumento, percebemos que há em torno da boca um ornamento: um mosaico feito com pequenos pedaços de madeira e madrepérola, quase que para salientar a área onde atua a mão direita do instrumentista. Esse mosaico é denominado *roseta*. Tal detalhe decorativo revela a origem bizantina do instrumento: de fato, esse tipo de mosaico está presente em todo o Oriente Médio e os modernos artesãos aproveitam essa tradição para exibir seu talento como desenhistas. A escala, que termina na boca do tampo harmônico, é sustentada pelo *braço* do instrumento. Trata-se de uma peça presa à extremidade superior da caixa de ressonância. Completam o aspecto exterior do violão duas tiras de osso, de marfim ou então de plástico, dependendo da qualidade do instrumento. Uma delas se insere no início da escala e é chamada *capotasto*; a outra se insere no cavalete e denomina-se *rastilho*. Por fim, duas tiras de metal dourado, fixadas nas duas laterais da cabeça, prendem as engrenagens e são, muitas vezes, motivo para mais detalhes ornamentais.

O *fundo* do violão é tão bem acabado quanto o tampo harmônico. A madeira moldada divide-se em duas partes iguais, ''em espelho'', unidas ao tampo harmônico por bordas laterais recurvadas denominadas *faixas*. Para o fundo e as faixas utiliza-se o mesmo tipo de madeira.

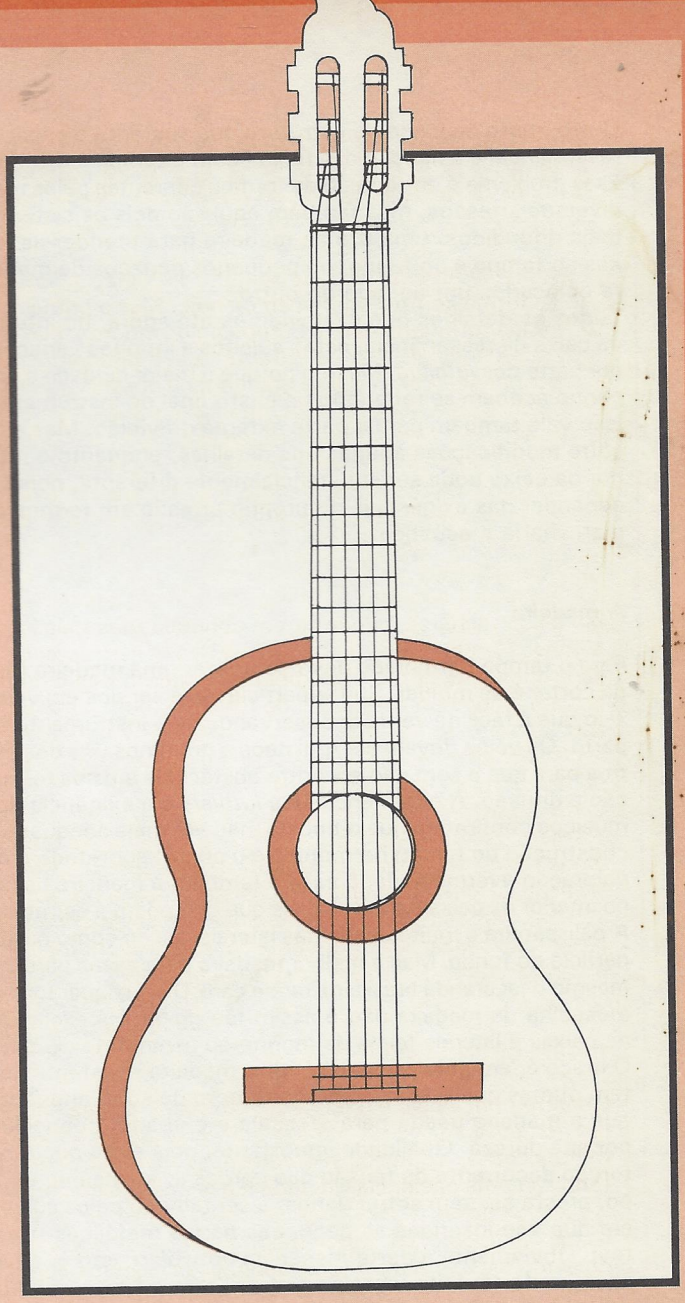
O interior do violão

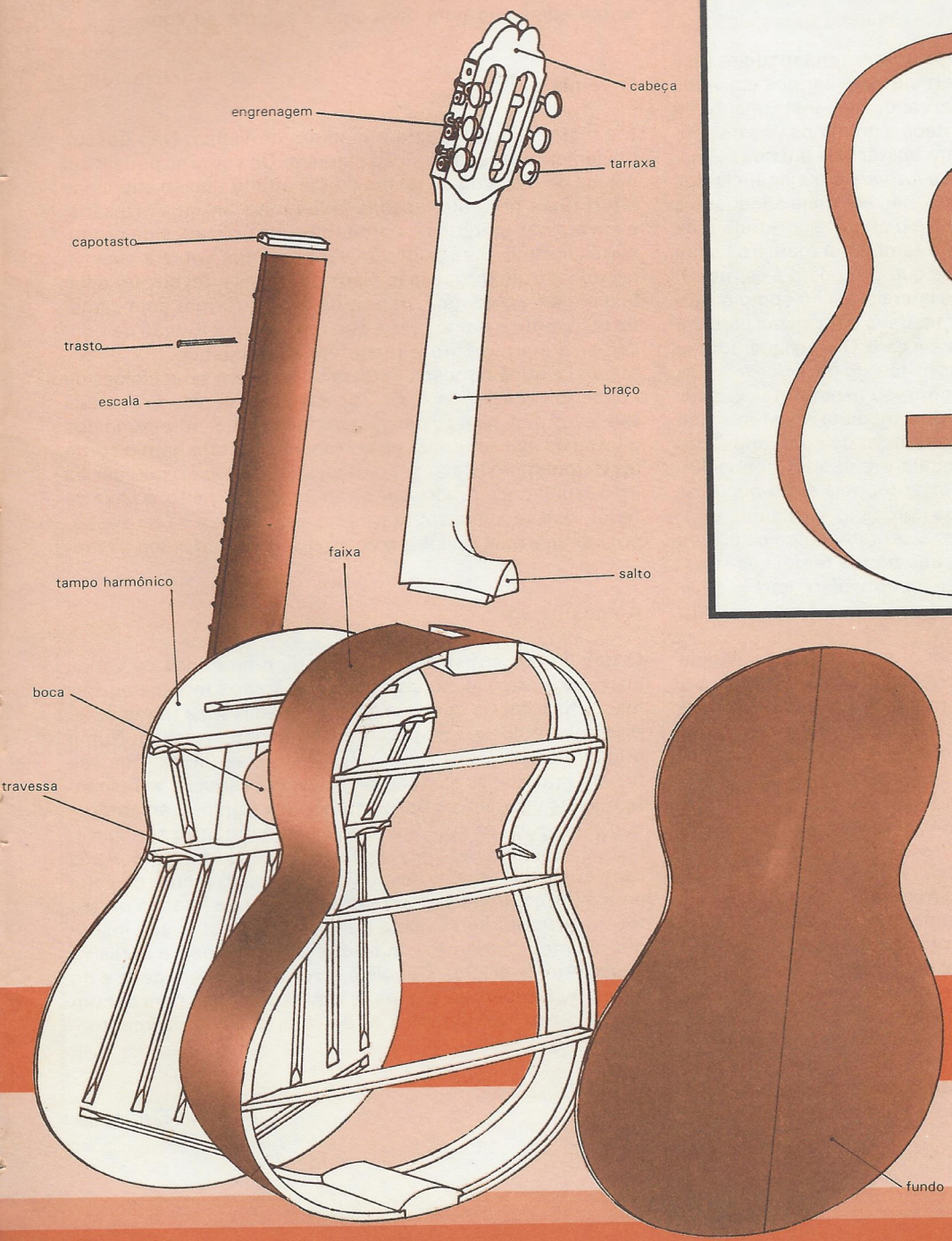
O braço que sustenta a escala é arredondado, isto é, segue a concavidade da mão, e termina na parte superior da caixa num pedaço de madeira em forma de cotovelo, denominado *salto*. Parte do salto se insere na caixa de ressonância, fazendo a ligação do tampo harmônico e do fundo com as faixas laterais e a escala.

Outro ponto importante na construção do violão clássico é a confecção das barras de madeira que são coladas no interior da caixa de ressonância. Essas barras, denominadas *travessas*, têm a delicada função de sustentar a tensão provocada pelas cordas, que poderiam, com o tempo, arquear a madeira do violão. Mas esse sistema de reforço da forma deve permitir que a caixa vibre livremente, sem se danificar ao longo dos anos, é claro.

A posição dessas barras é resultado de uma pesquisa constante. As conquistas de Torres e as subseqüentes realizadas pelo francês Robert Bouchet aperfeiçoaram as diferentes versões da disposição das barras, que podem ser classificadas em dois grandes grupos: ''em travessas'' e ''em leque''. No primeiro tipo, as barras são colocadas transver-

salmente em relação à boca; no segundo, são dispostas em raio, em torno da boca. Último aspecto da estrutura interna é a posição das madeiras mais grossas, que são colocadas horizontalmente: a tradição manda dispor duas sobre a boca e apenas uma embaixo. Bouchet acrescentou mais uma no centro da parte mais larga, sob o cavalete, enquanto variou sensivelmente a forma da que fica embaixo da boca. Outro procedimento bastante difundido consiste em dispor obliquamente a quarta madeira sob a terceira, formando assim um ângulo agudo de cerca de vinte graus.





Outro ponto delicado da estrutura que sustenta a caixa de ressonância é a ligação das faixas com o tampo e o fundo. Esse problema é enfrentado de formas diferentes pelos mais diversos artesãos, mas também aqui são dois os sistemas mais difundidos: uma tira de madeira para prender as faixas ao tampo e ao fundo, ou pequenos pedaços de madeira colocados um ao lado do outro.
Todos os detalhes que examinamos até agora, no interior da caixa de ressonância, estão sujeitos a infinitas variações por parte dos *luthiers*. Mesmo porque o maior cuidado e empenho acabam se refletindo no custo final do instrumento. Isso vale também para a parte externa do violão. Mas esta sofre modificações apenas nos detalhes, enquanto o interior da caixa pode ser substancialmente diferente, pois vai depender das exigências do próprio artesão em termos de marcenaria e acústica.

A madeira

Para o tampo harmônico deve-se utilizar uma madeira fácil de cortar e de moldar. Sua superfície deve ser rica em veios — o que é fácil de verificar observando-se o instrumento de perto. Os veios devem ser retilíneos e próximos uns dos outros para que o som não encontre obstáculos em sua formação e difusão. A experiência dos *luthiers* e a exigência dos músicos confirmam que o tipo de madeira mais adequado à construção do tampo harmônico é o abeto, sobretudo o de coloração avermelhada. E essa é também a madeira usada no interior da caixa para as barras que compõem a estrutura. A palissandra é muito usada nas laterais, assim como na superfície do fundo. Mas a melhor madeira para essas partes é mesmo o jacarandá brasileiro, raro e caro. De qualquer forma, a escolha da madeira não é assim tão rígida. Há exemplos de caixas e laterais feitas de mogno ou mesmo de cipreste. O braço é, em geral, feito de cedro, madeira resistente que tem ótimas qualidades como condutora de som, enquanto que a madeira usada para a escala é o ébano, conhecido por sua dureza. Qualidade importante, pois evita qualquer torção decorrente da tensão das cordas e, ao mesmo tempo, presta-se, sem sofrer danos, a ser talhado pelos sulcos em que vão inseridas as pequenas barras metálicas (trastos). Obviamente a parte mecânica do violão, isto é, a cabeça, pode ser feita tanto de cedro, como o braço, quanto da palissandra, como o fundo.
A primeira solução é preferida por oferecer maior facilidade de trabalho. A escolha das madeiras é importante para a construção de um bom instrumento, mas a qualidade da madeira não determina, a não ser parcialmente, o resultado, que é definido pelo amadurecimento da madeira.
O amadurecimento faz secar a madeira até a completa desidratação das fibras, de forma a facilitar o processo de expulsão das resinas e dos óleos que se encontram nos interstícios. Em síntese, é exatamente esse processo que faz da madeira um instrumento musical. Antigamente, o amadurecimento era natural, isto é, as madeiras eram deixadas a secar, mas, obviamente, isso significava anos de espera e a impossibilidade de controlar o processo, o que é possível com o amadurecimento artificial ou industrial. Este consiste em introduzir a madeira num forno, colocando-a de forma a que toda a superfície fique exposta ao ar quente. A seguir, pressuriza-se o forno, ou seja, ele é submetido à compressão para encher-se de oxigênio, que, por meio do processo de ozonização, age sobre as substâncias resinosas e oleosas e as expele. Toda essa operação é feita em poucas horas.

A relação das dimensões das madeiras com o som é extremamente importante, pois, quanto maior é o instrumento, mais grave será o som. Pense no violino, no contrabaixo e demais instrumentos de cordas e arco. Assim, um violão volumoso acentua a resposta dos baixos, enquanto um de pequenas dimensões é mais agudo e tem menor volume sonoro. Um bom *luthier* sempre pensa na possibilidade de construir um violão que vibre por inteiro. Mas isso requer uma série de cuidados especiais para que o som produzido seja claro e musical. Um violão de fundo e faixas laterais finas tende a ser mais sonoro do que um violão feito com madeiras mais grossas. Mas é preciso prestar atenção. Ao se obter uma boa sonoridade cria-se, em geral, um inconveniente: a produção de uma série de dissonâncias que terão de ser anuladas com uma cuidadosa construção das travessas internas da caixa de ressonância. Em síntese, o artesão visa construir um violão que seja bastante sonoro, mas também estável a ponto de evitar problemas harmônicos. E com uma superfície que vibre de forma adequada para dar corpo e volume ao som.

O verniz

É o material que reveste a madeira do violão. Não possui, obviamente, apenas função estética. Os vernizes podem ser à base de óleos ou de resinas. Este último tipo se subdivide em resinas naturais, usadas pelos mais antigos artesãos, e em resinas sintéticas, como todas as utilizadas na produção industrial. Para poderem ser passados sobre a superfície do instrumento, esses óleos ou resinas devem ser diluídos em um solvente e, depois de secos, formar uma camada resistente e homogênea que tem a dupla função de conservar o instrumento e preservar sua acústica.
Mesmo alguns famosos *luthiers* utilizam em seus violões de concerto vernizes sintéticos, pois, muitas vezes, os naturais são leves demais e se desgastam facilmente, sobretudo nos pontos do instrumento que entram em contato com o corpo do violonista: o braço sobre o qual se desloca o polegar da mão esquerda; o fundo, que se apóia sobre o peito; a faixa inferior, que se apóia sobre a perna esquerda; e a faixa superior, sobre a qual se apóia o cotovelo e parte do braço direito.

A construção

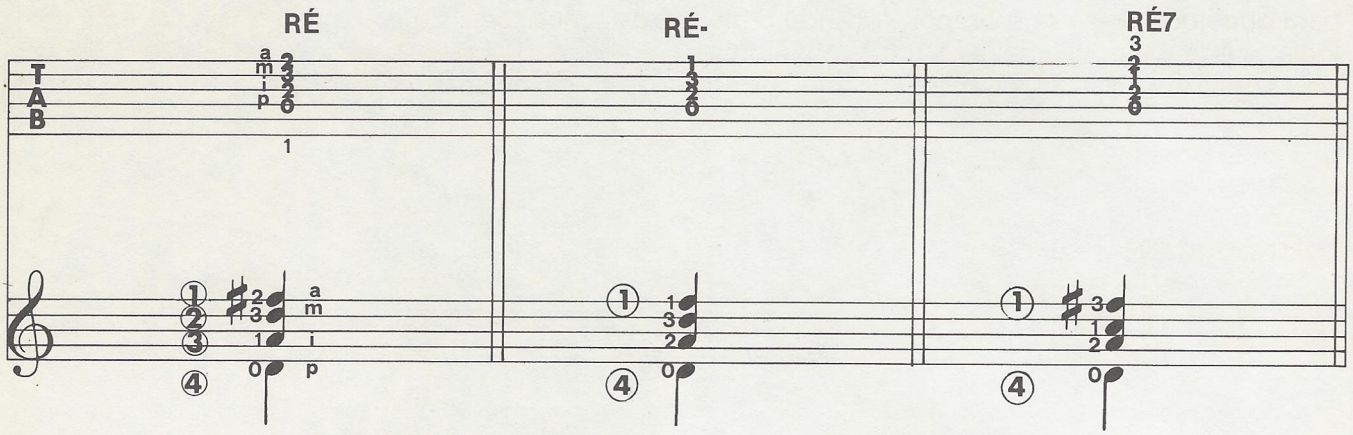
O trabalho de construção, depois de preparados os vários elementos, tem início com a utilização dos moldes ou fôrmas, isto é, faz-se com que as faixas adquiram a forma desejada com moldes já preparados pelo próprio artesão. Numa primeira etapa, constroem-se o braço e as faixas, que são fortemente presas a uma fôrma fixa. Em seguida, acrescentam-se os ligamentos para o tampo e o fundo. E só então é que estes são construídos — o tampo harmônico sendo trabalhado em separado devido a sua delicada estrutura. Após cada etapa do trabalho deve-se trazer o instrumento de volta para a fôrma, onde é amarrado de maneira a fixar as partes recém-construídas. Colada a escala, os trastos são inseridos milimetricamente e nivelados com uma pedra abrasiva (carbureto de silício). Depois é a vez das engrenagens e do cavalete. Seguem-se alguns retoques com lima para dar um acabamento nos detalhes e, por fim, o envernizamento.

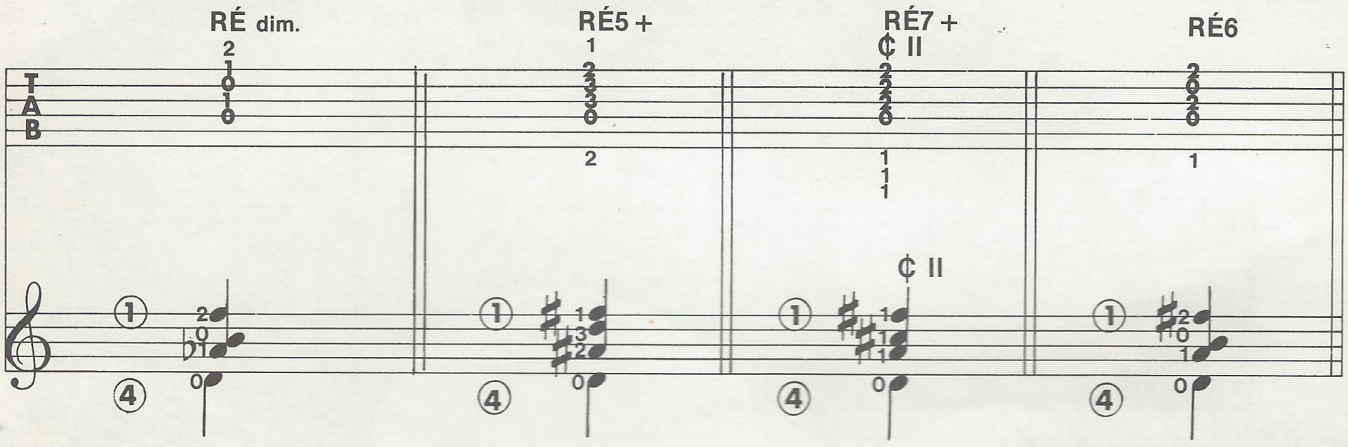
Nino De Rose

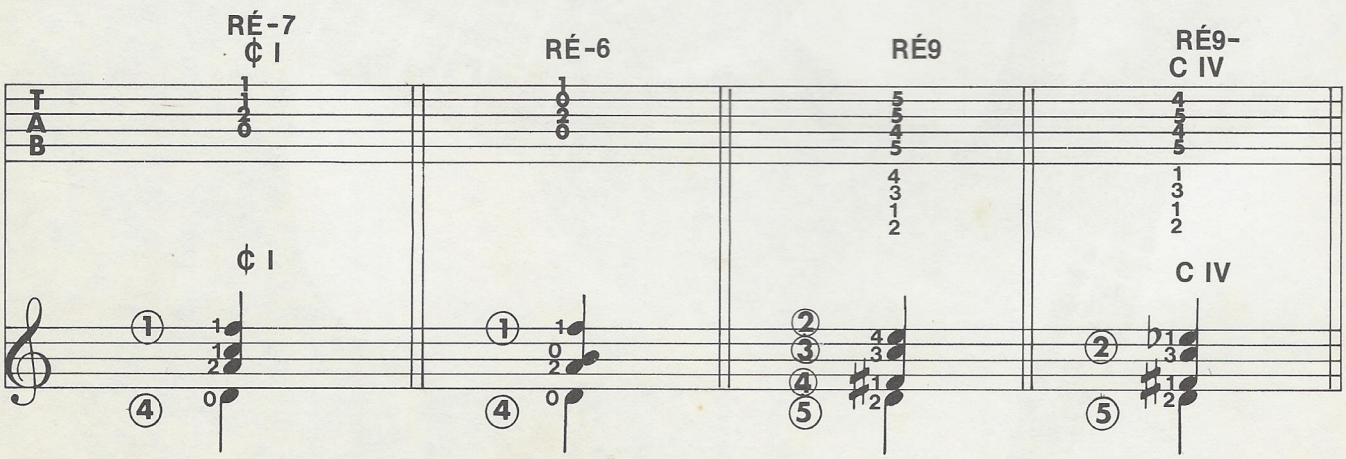
27ª aula

Francisco Tárrega (Foto Novella)

os acordes de RÉ





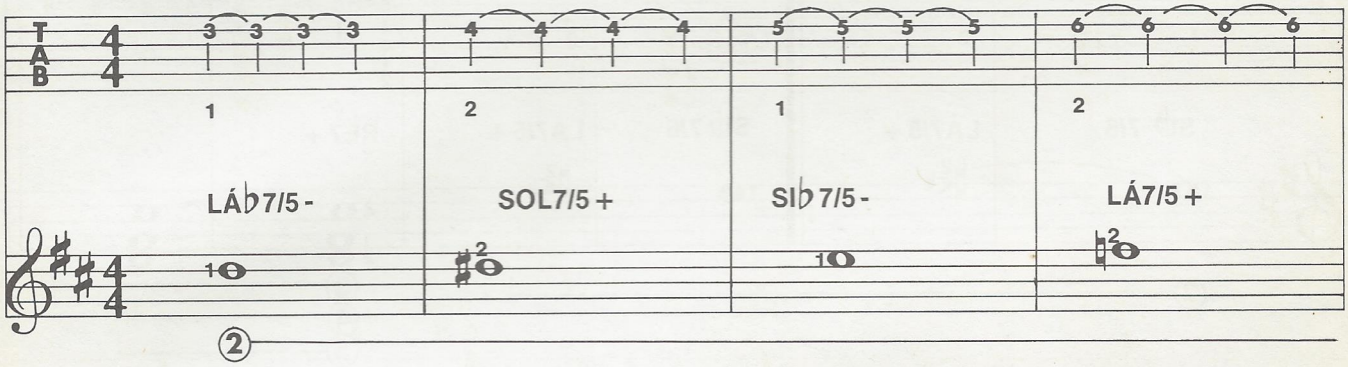


exercícios

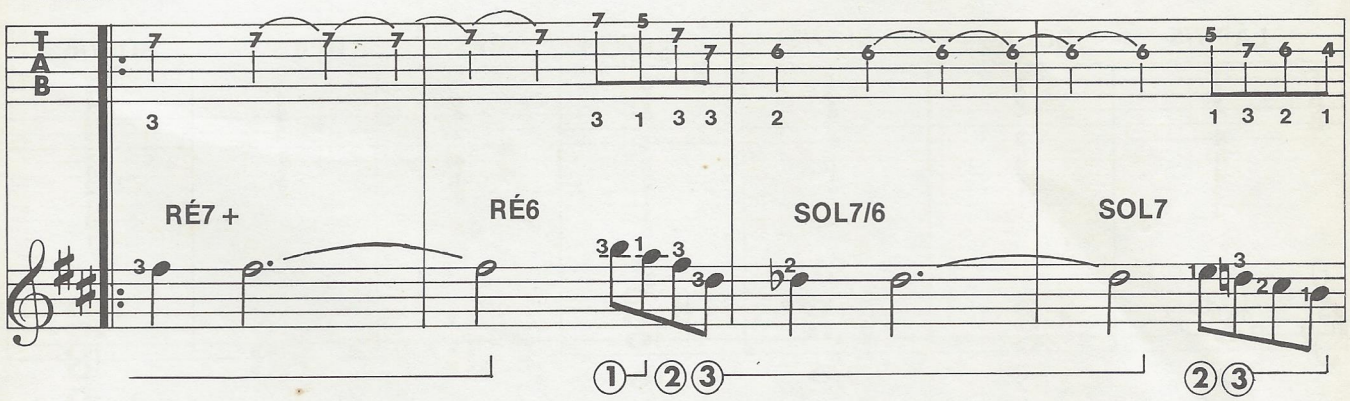
Franco Cerri

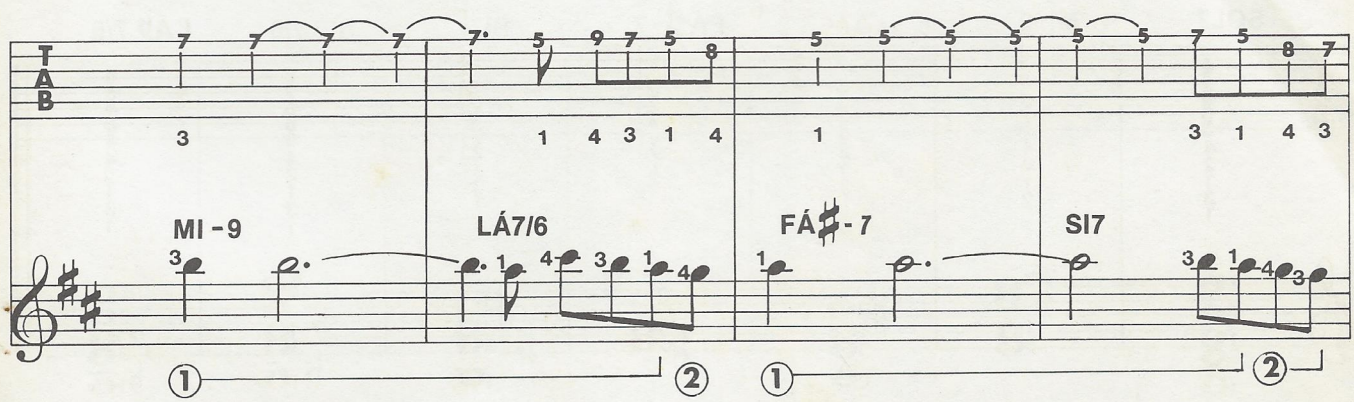
70 A partir deste exercício introduzi uma novidade na fita: primeiro executo a música completa, depois forneço a base para que você possa se sobrepor, tocando a melodia; e esta é a novidade: executo também apenas a melodia, deixando-lhe o encargo de me acompanhar. As siglas dos acordes que compõem a base estão assinaladas e, na página seguinte, você encontrará as indicações para desenvolvê-los. Siga atentamente a fita para se orientar nas diversas exposições. Espero que a novidade aqui proposta seja do seu agrado e contribua para agilizar o aprendizado da execução e do encadeamento dos acordes.

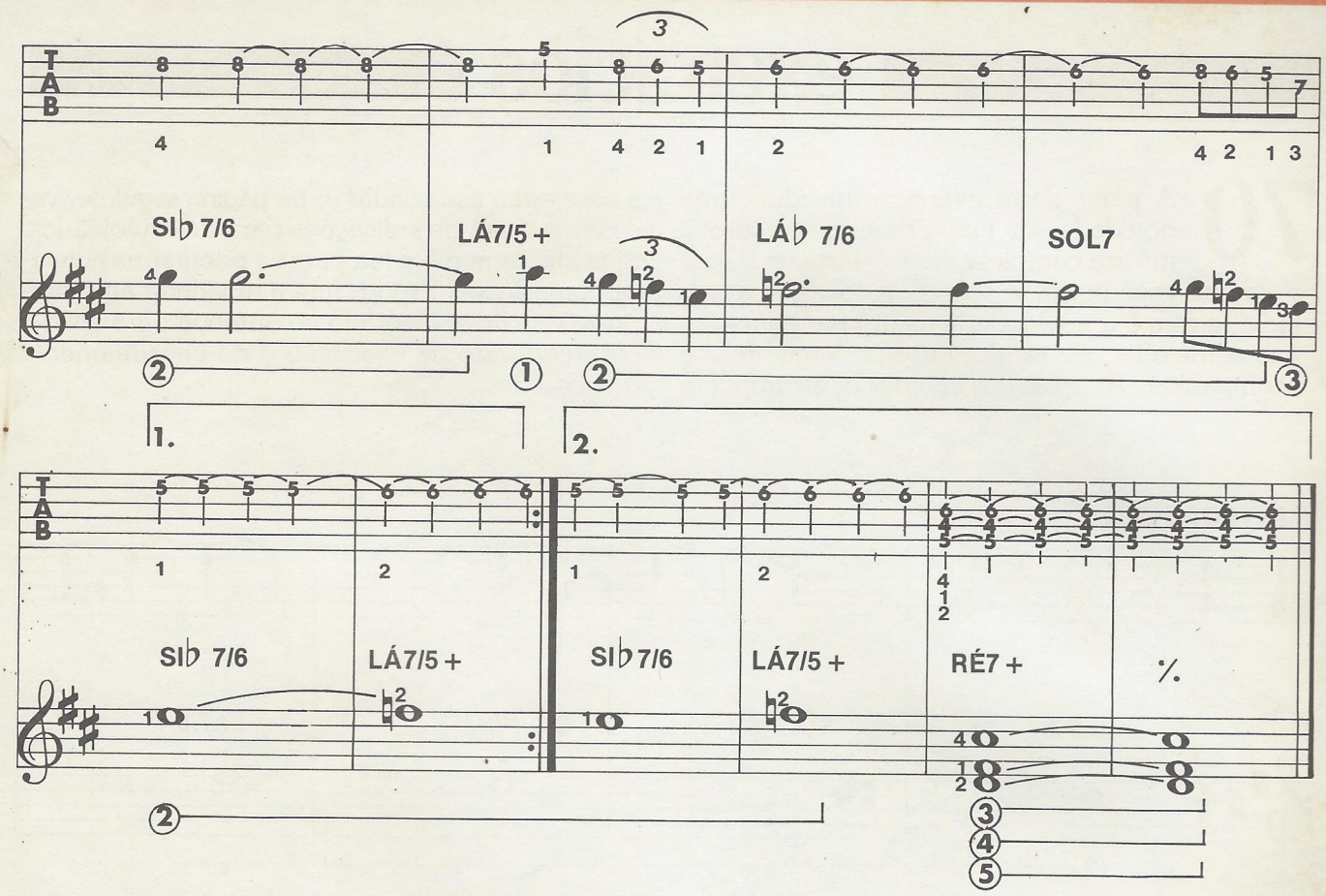
INTRODUÇÃO

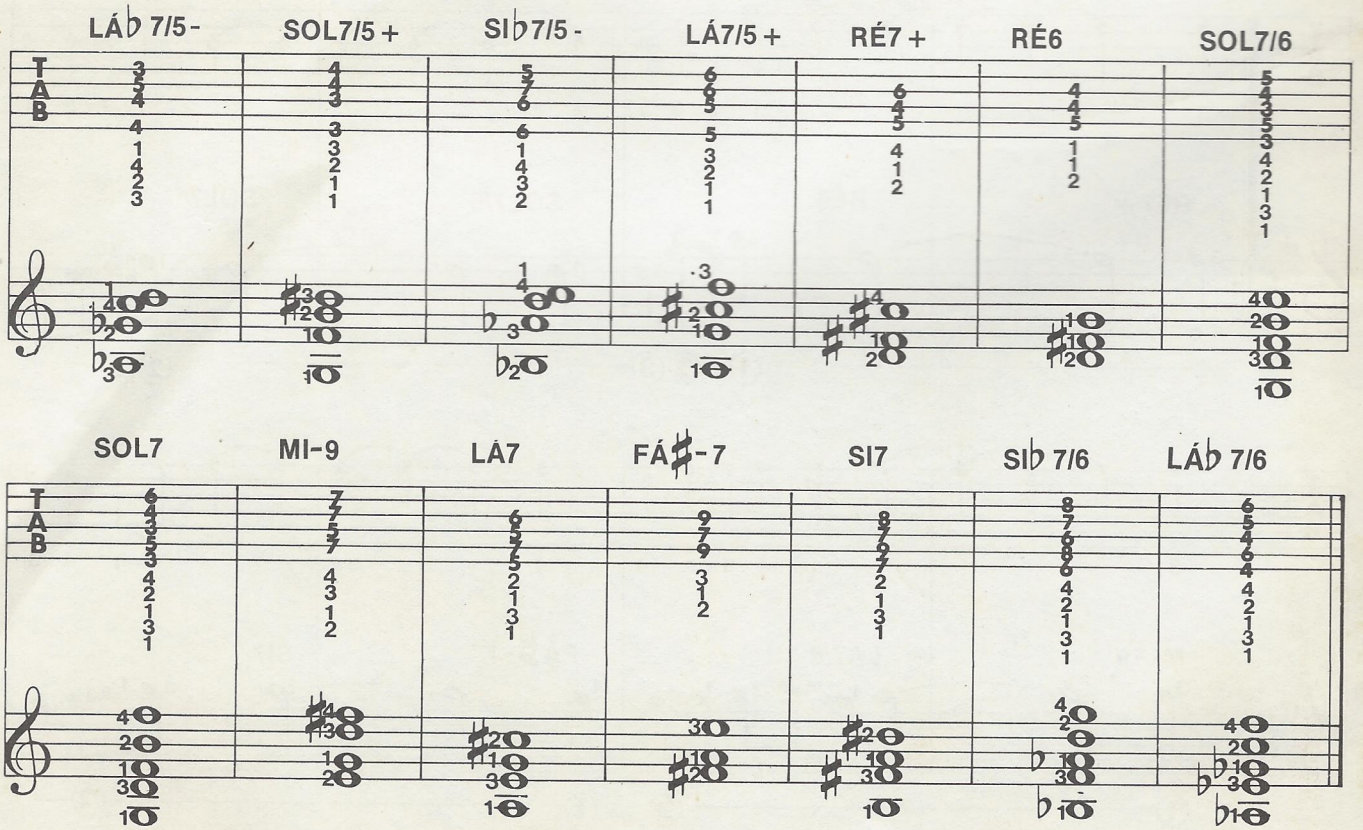


TEMA

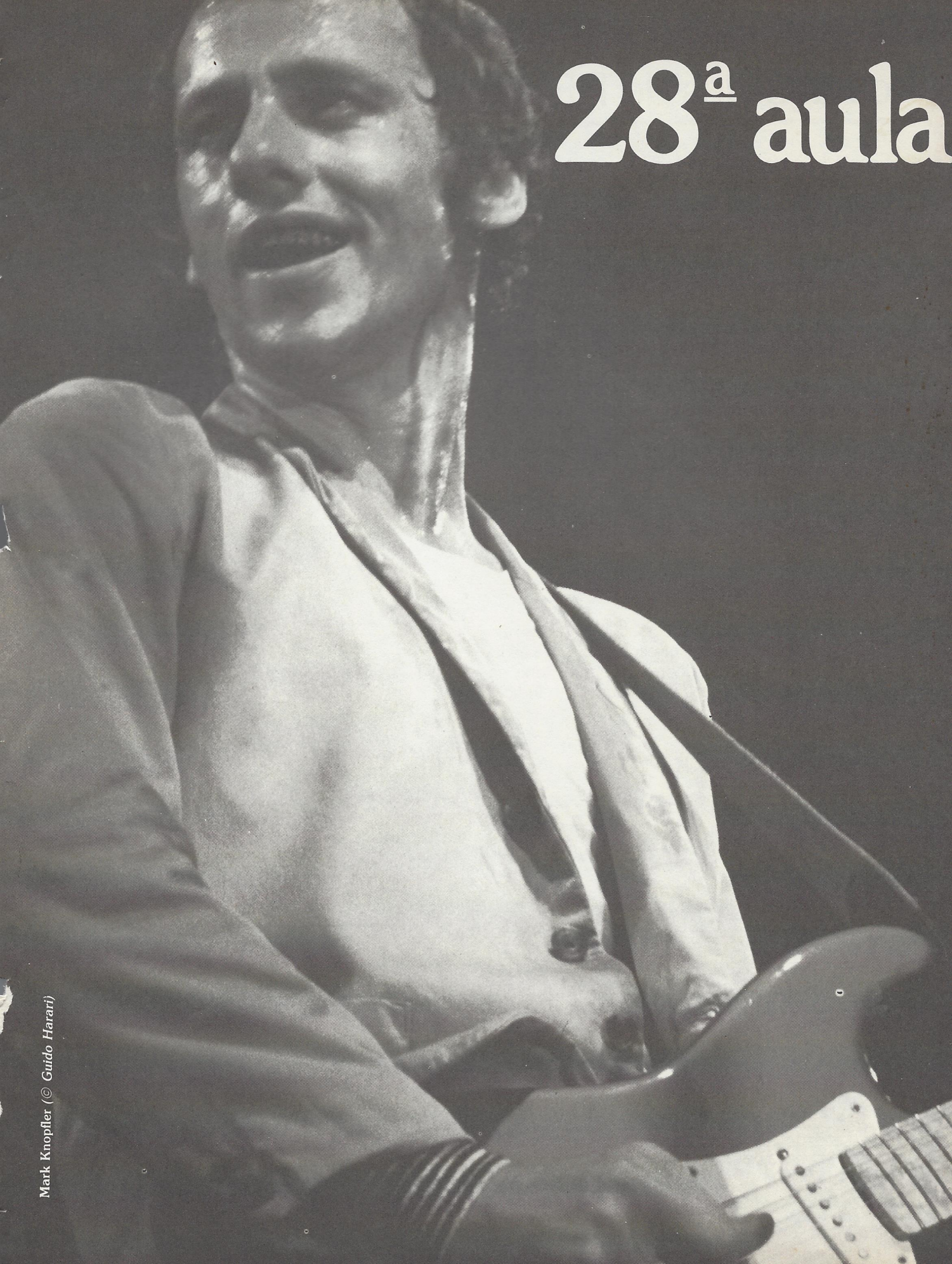





SIb 7/6
LÁ7/5 +
LÁb 7/6
SOL7
1.
2.
SIb 7/6
LÁ7/5 +
SIb 7/6
LÁ7/5 +
RÉ7 +


LÁb 7/5-
SOL7/5 +
SIb7/5 -
LÁ7/5 +
RÉ7 +
RÉ6
SOL7/6
SOL7
MI-9
LÁ7
FÁ#-7
SI7
SIb 7/6
LÁb 7/6

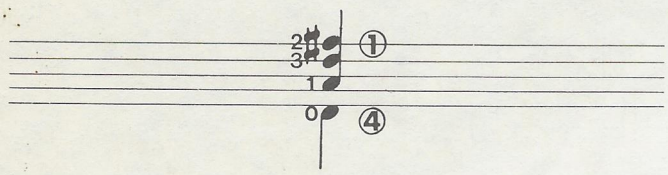
28ª aula



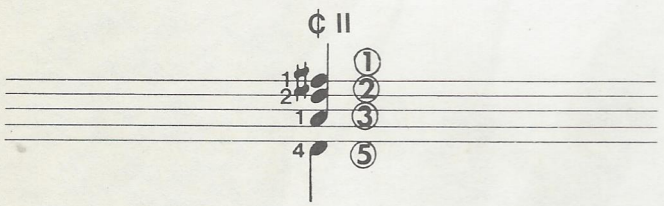
Mark Knopfler (© Guido Harari)

os acordes de RÉ em outras posições

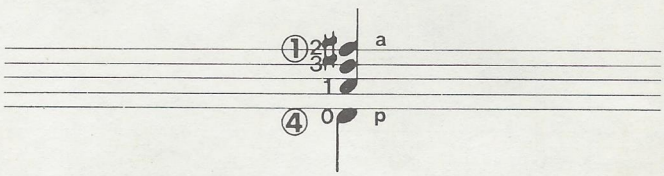
Seguindo critério já introduzido em aulas anteriores, depois de apresentar acordes de ré sobre as primeiras casas, damos as tabelas que indicam como obter os mesmos acordes ao longo de toda a escala do instrumento. No quarto acorde de ré 6 e no terceiro de ré 9 você encontrará a meia pestana realizada com o dedo mínimo. Na aula 26 está a explicação de como realizá-la. A partir desta aula vamos simplificar os sinais convencionais. Já nos referimos a isso em algumas fitas. A simplificação diz respeito, sobretudo, à grafia das cordas e ao dedilhado da mão direita. Vejamos: de agora em diante, quando o acorde for construído sobre cordas em seqüência, nos limitaremos a indicar a corda mais grave e a mais aguda, dando por subentendidas as intermediárias. Assim:



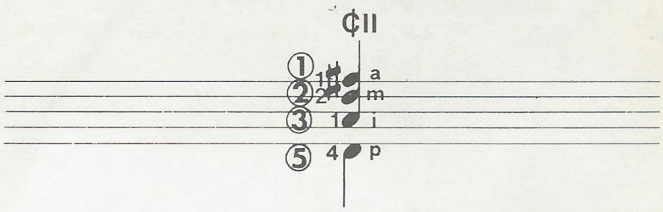
Quando, ao contrário, a sucessão das cordas não for em seqüência, como, por exemplo, neste acorde de ré maior realizado com a meia pestana na segunda casa, cada nota terá a seu lado a indicação da corda.



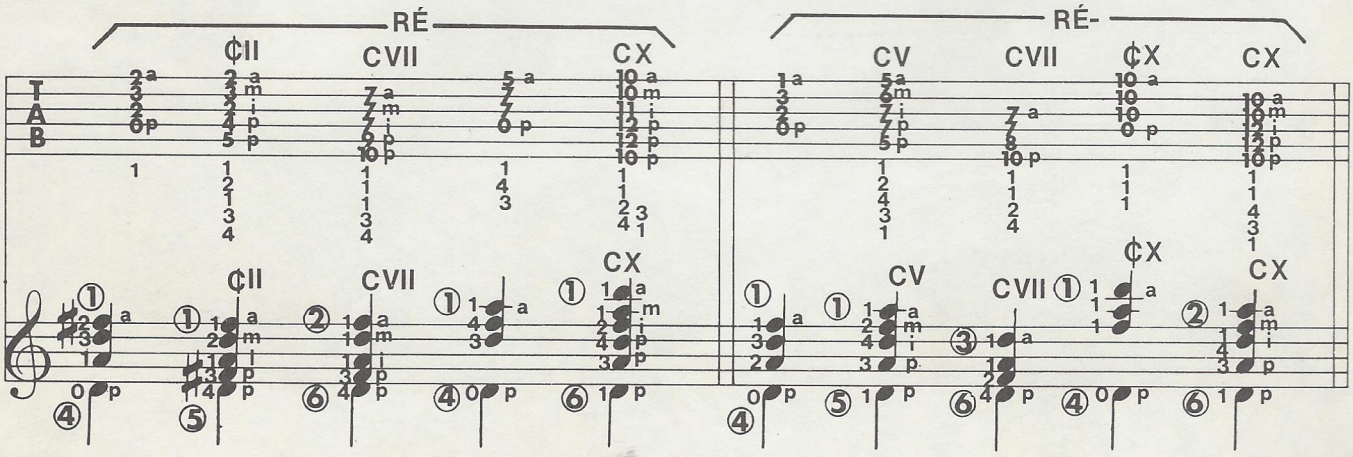
De forma análoga, será simplificado o dedilhado da mão direita: para um acorde realizado sobre cordas sucessivas, nos limitaremos a indicar os dedos das cordas externas; os dedos a serem utilizados para tocar as cordas intermediárias surgem automaticamente. Vamos ver um exemplo aplicado ao mesmo acorde de ré maior:

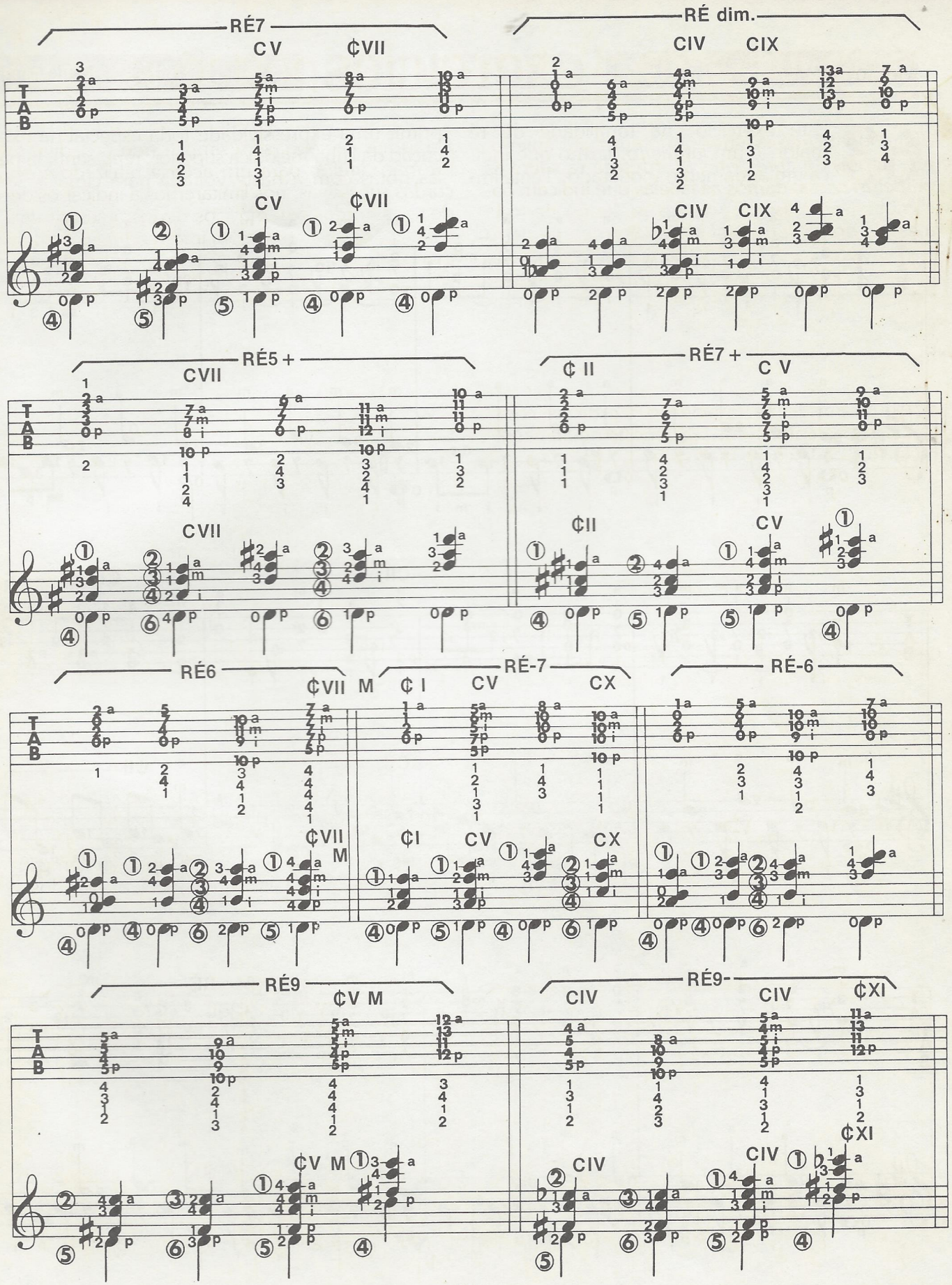


Se, ao contrário, o acorde não estiver estruturado em ordem progressiva, cada nota trará a seu lado a letra que corresponde ao dedo que será usado. Como no exemplo abaixo:



Uma última advertência: quando o acorde não traz o dedilhado da mão direita, isso significa que ele é igual ao indicado no acorde precedente. Passemos agora aos acordes. Na fita, Gangi exemplifica de forma muito clara os mais complicados.



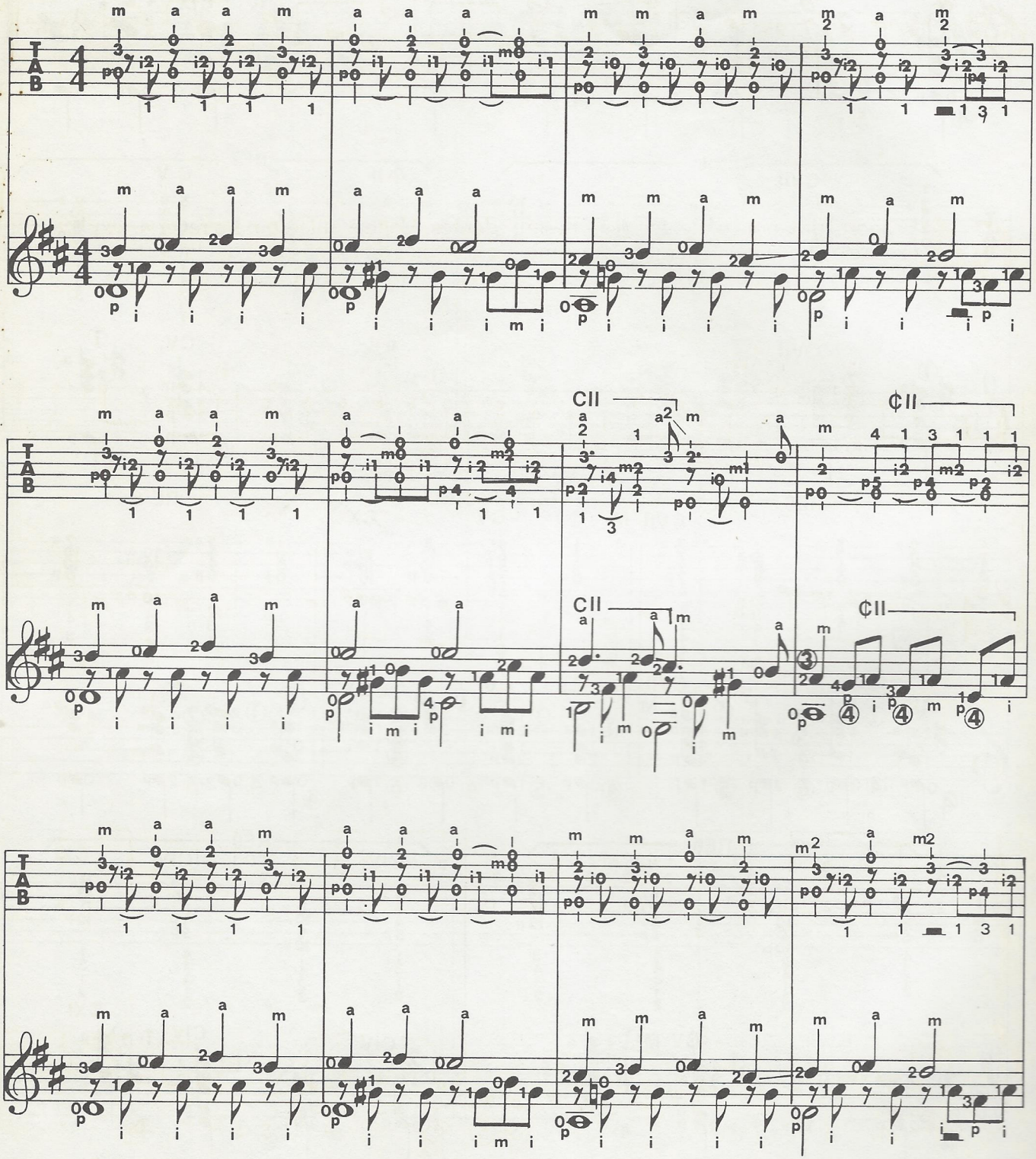

RÉ7
CV
¢VII
RÉ dim.
CIV
CIX
RÉ5 +
CVII
RÉ7 +
¢ II
C V
RÉ6
¢VII M
RÉ-7
¢ I
CV
CX
RÉ-6
RÉ9
¢V M
RÉ9-
CIV
¢XI

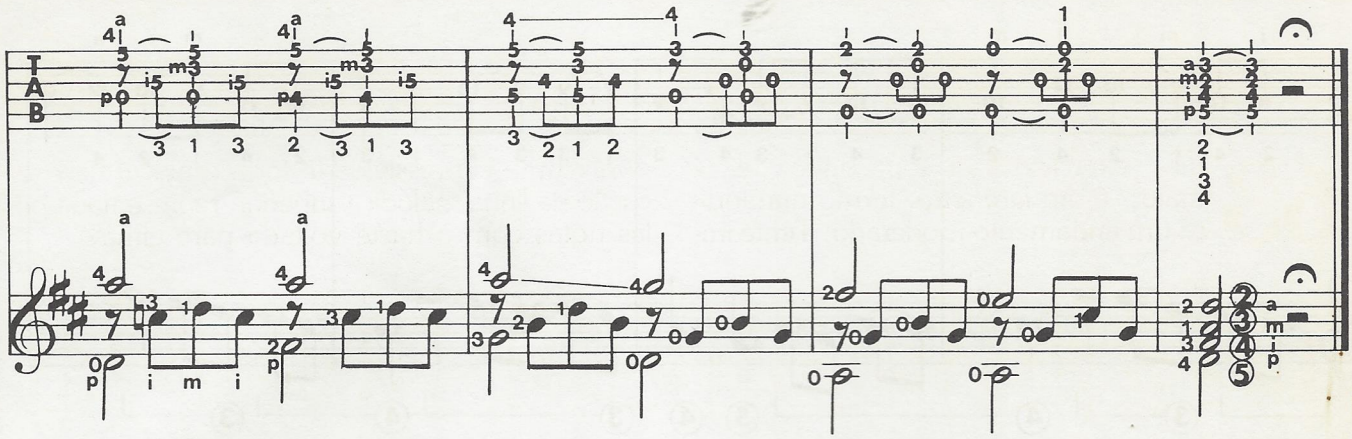
exercícios

Mario Gangi

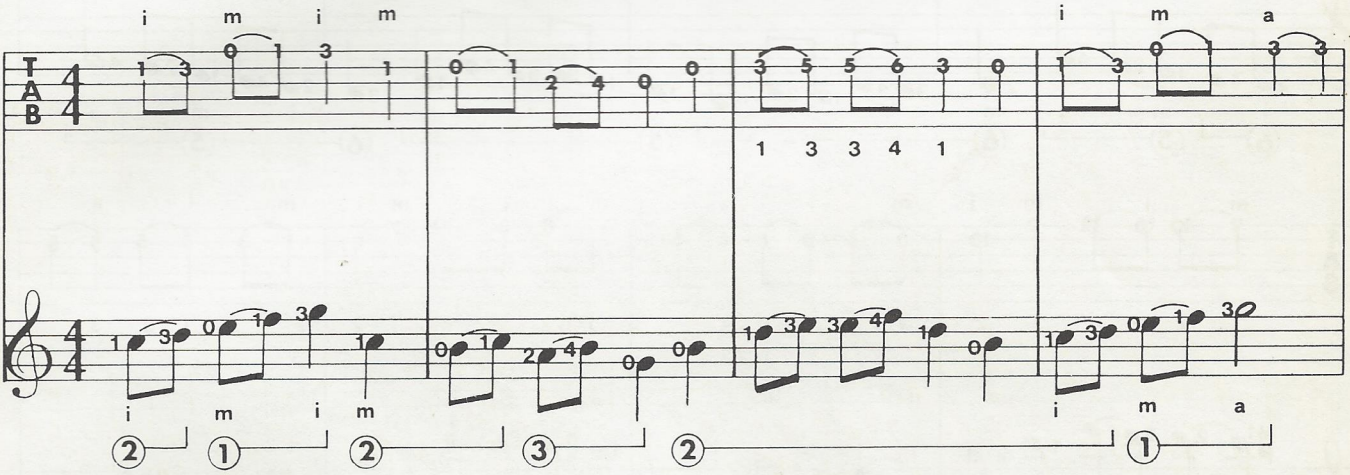
63

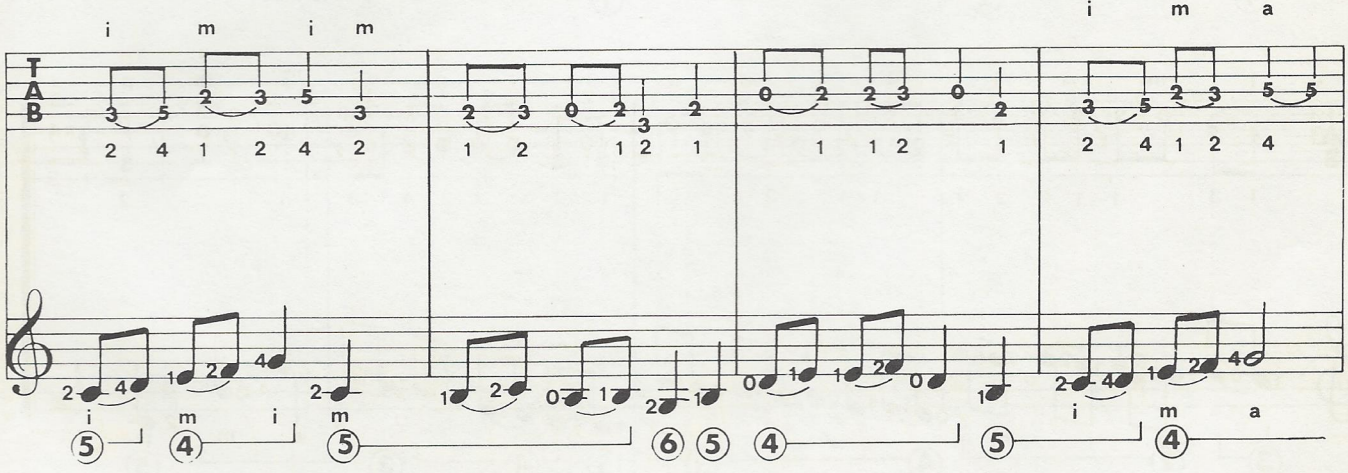
Este exercício, na tonalidade de ré maior, é um *larghetto*, termo que indica um andamento moderado. Tente imprimir uma expressividade toda especial na execução da linha melódica superior, representada pelas notas com a haste voltada para cima.

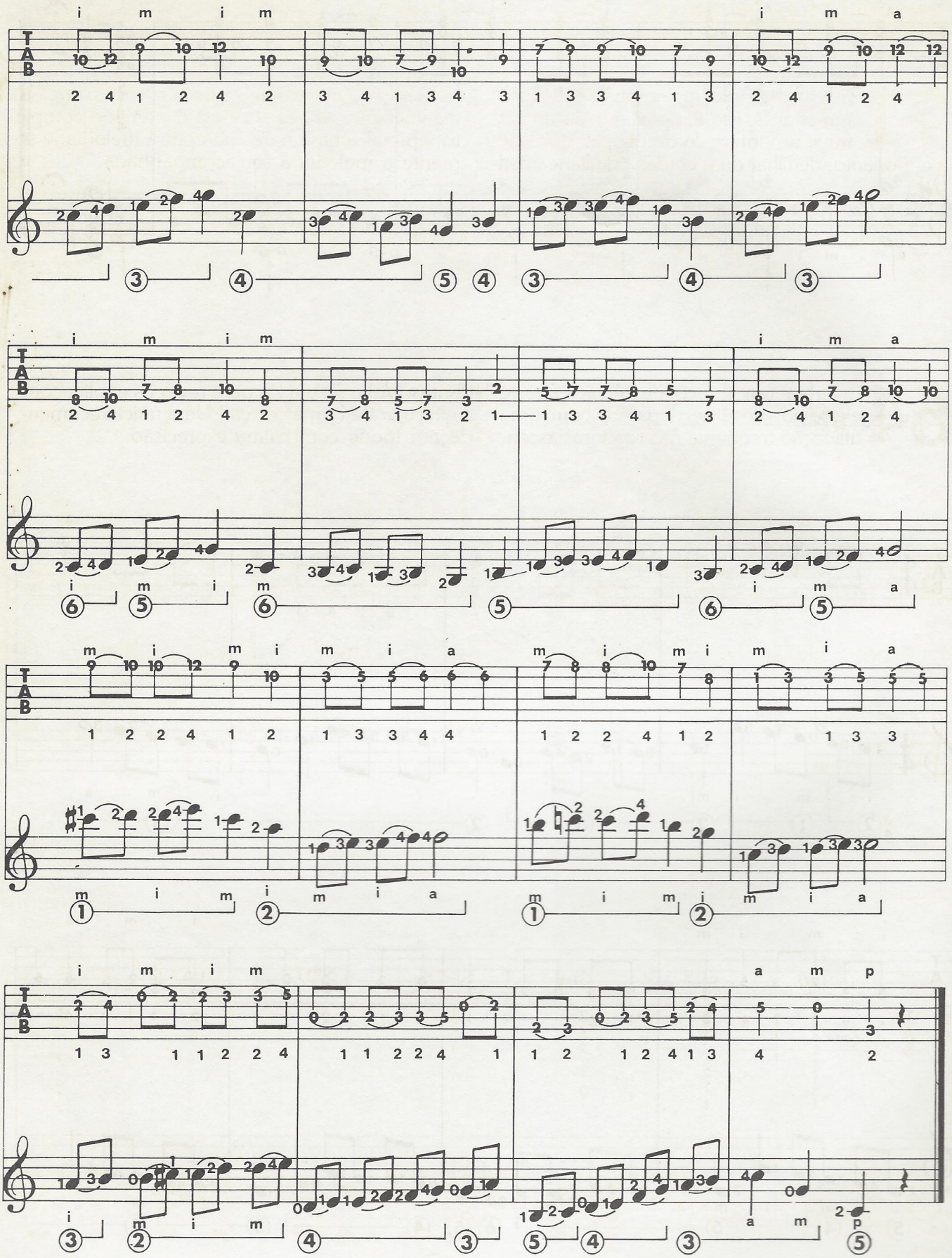




64 E agora um pouco de técnica: neste exercício, você se deparará com uma utilização freqüente das ligaduras ascendentes. Volte à aula 26 para rever as explicações e executar de forma correta. Uma única recomendação: toque com calma e precisão.



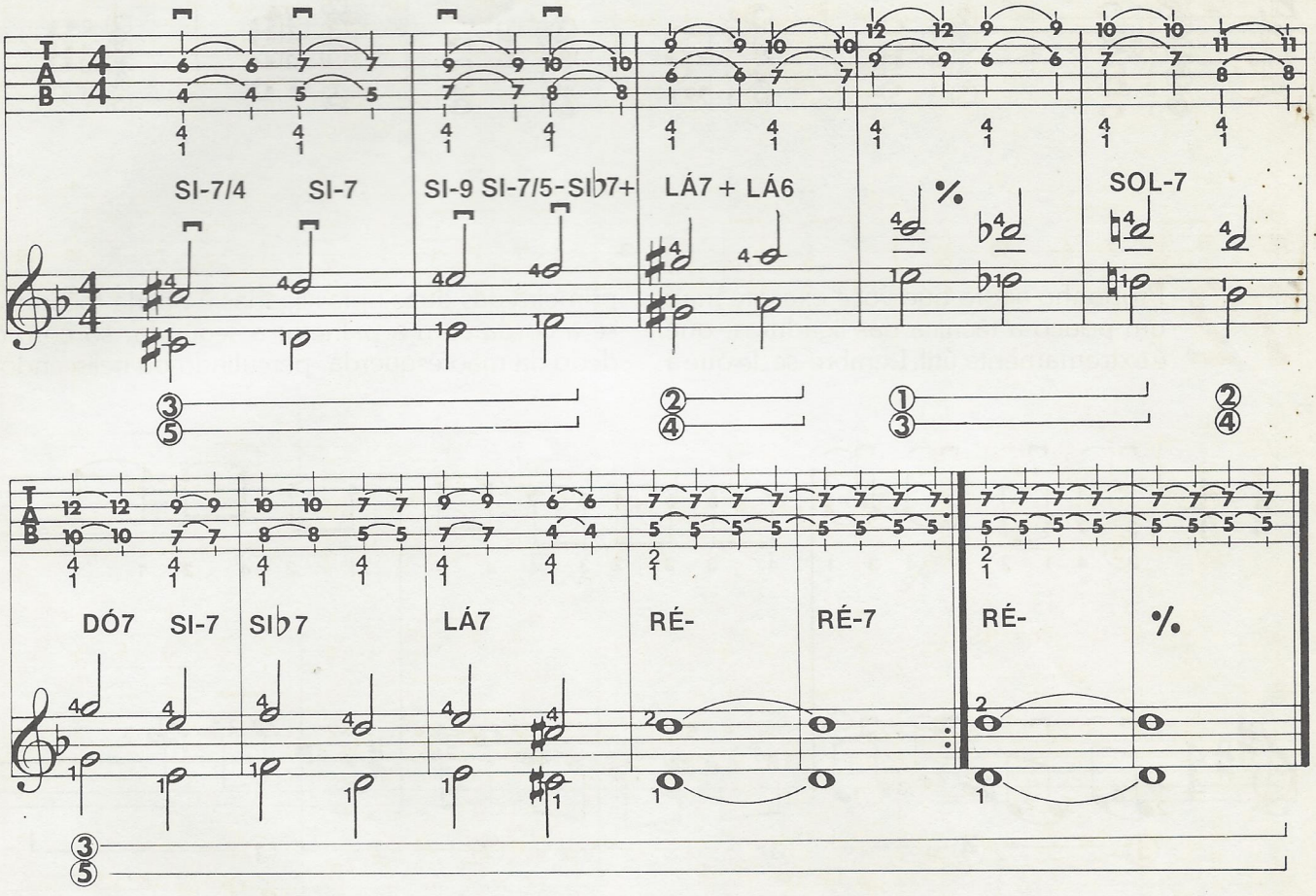


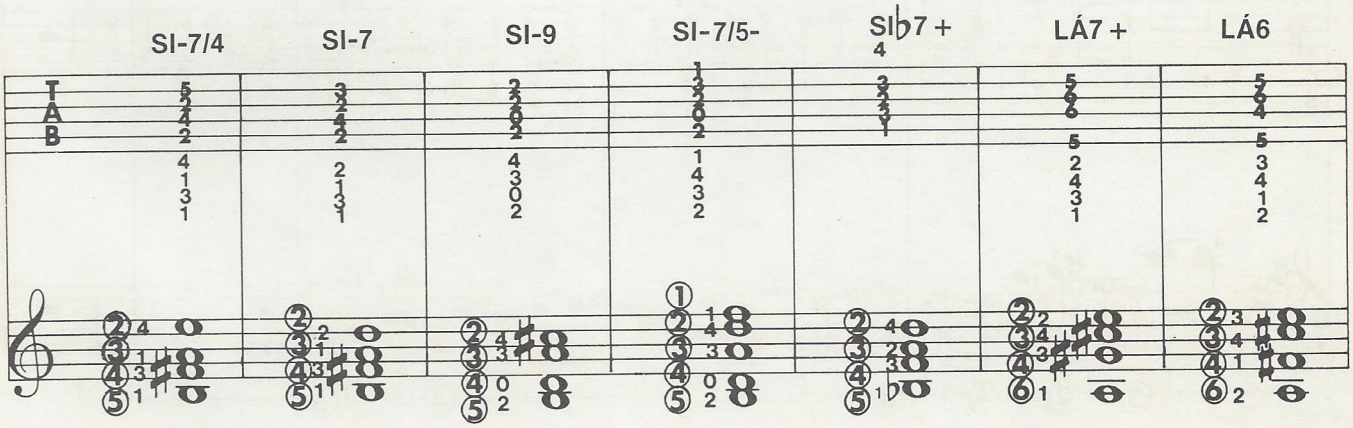

i m i m
i m a
T
A
B

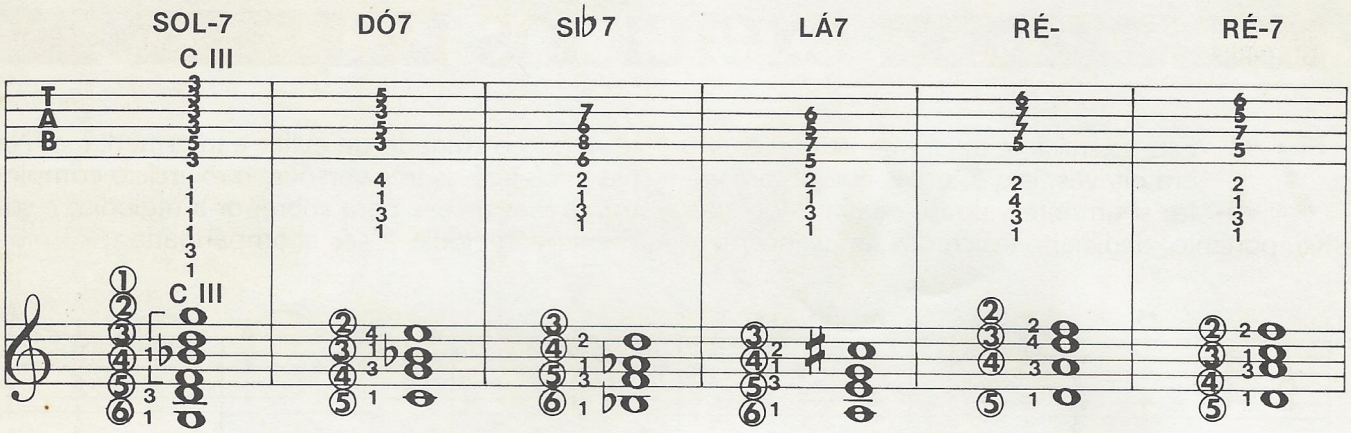
exercícios

Franco Cerri

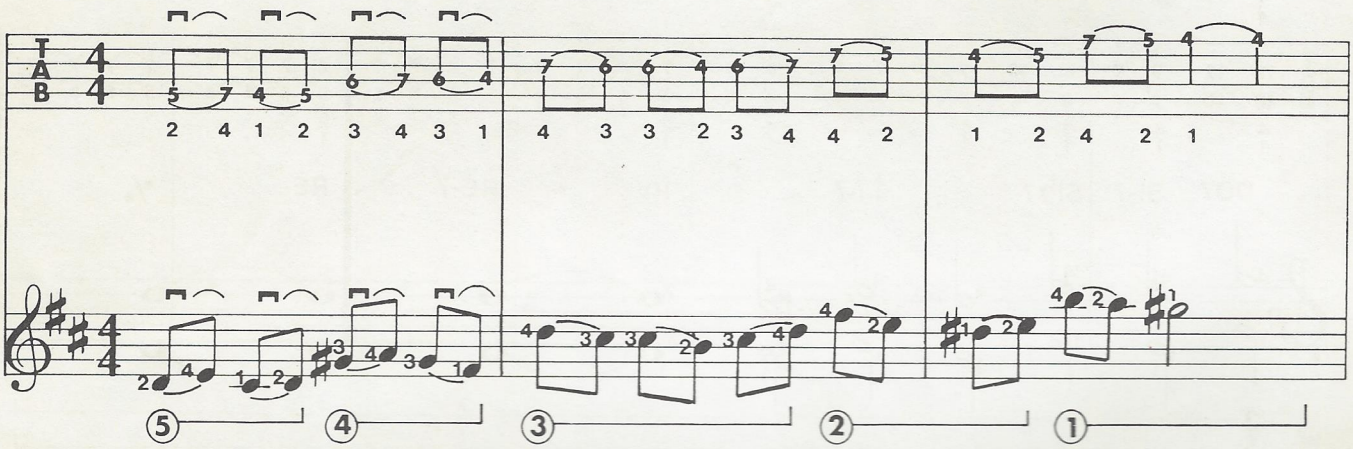
71 Este exercício é inteiramente construído em oitavas, isto é, notas que distam entre si um intervalo de oitava. Você deve, portanto, dedilhar duas cordas simultaneamente, tendo o cuidado de evitar a intermediária. Na fita você terá as três versões: o exercício completo; apenas a base para sobrepor a melodia; e somente a melodia a ser acompanhada.

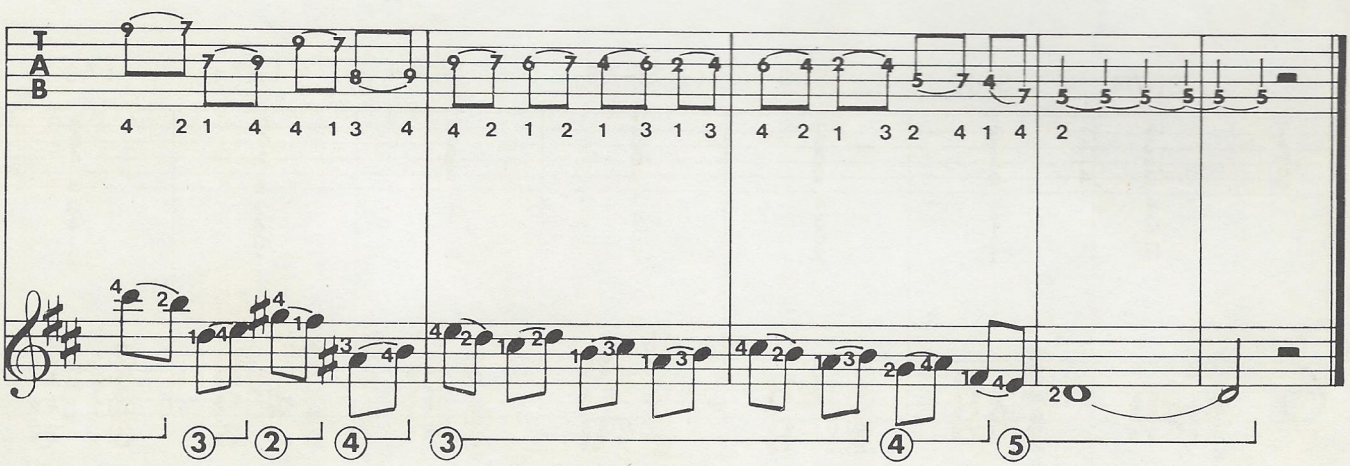




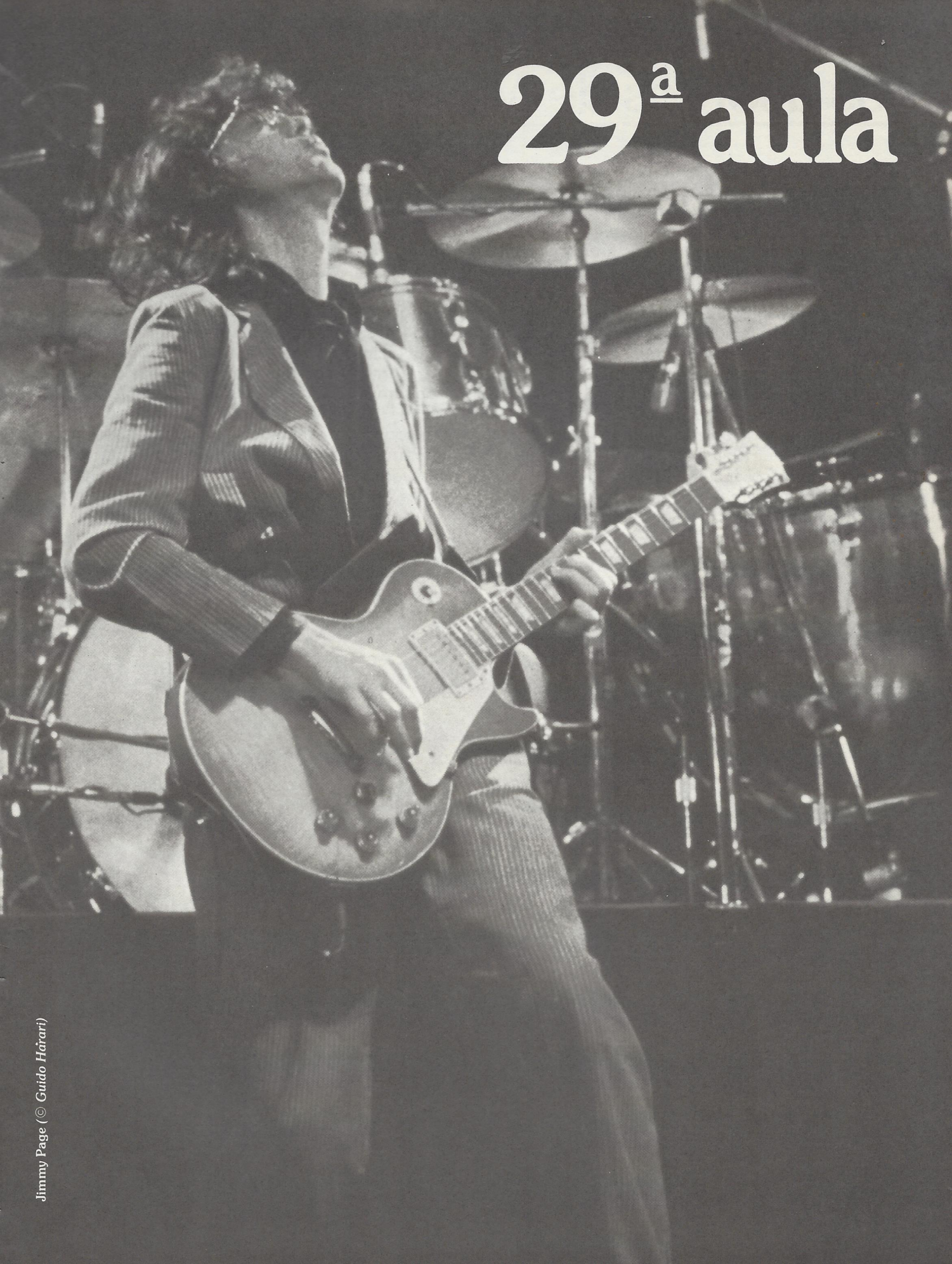


72 Proponho agora que você exercite mais um pouco a técnica das ligaduras, que é extremamente útil. Lembre-se de que a primeira das duas notas ligadas é obtida tocando-se a corda com a palheta; a segunda, só com o dedo da mão esquerda, percutindo ou beliscando.





29ª aula



Jimmy Page (© *Guido Harari*)

os acordes de MI

Nesta aula vamos tratar de uma das tonalidades mais fáceis para o violão. Por isso, tendo em mente que você já se habituou numa certa medida aos acordes, passamos a analisar sua formação. Mario Gangi faz também esta análise na fita, aplicando-a aos acordes de mi: vamos relembrá-la aqui, levando em consideração que ela é válida para os acordes de todas as tonalidades.

MI (mi maior): tríade formada pela tônica (*mi*), a terça (*sol*) e a quinta (*si*); por ser o terceiro grau da escala que define o modo maior ou menor, neste caso o *sol* será *sustenido* para que se obtenha, assim, uma terça maior.

MI– (mi menor): acorde igual ao maior, com a diferença de que a terça é menor. O terceiro grau será, portanto, *sol natural*.

MI7 (mi com sétima): obtém-se acrescentando ao acorde de mi maior o sétimo grau, que é um *ré*.

MI dim. (mi diminuto): obtém-se abaixando o quinto e o sétimo graus do acorde menor com sétima em um semitom; o si passa, portanto, a *si bemol* e o ré, a *ré bemol*.

MI5+ (mi com quinta aumentada): obtém-se elevando em um semitom o quinto grau da tríade maior: o si passa a *si sustenido*.

MI7+ (mi com sétima maior): obtém-se acrescentando ao acorde de mi maior o *ré sustenido*.

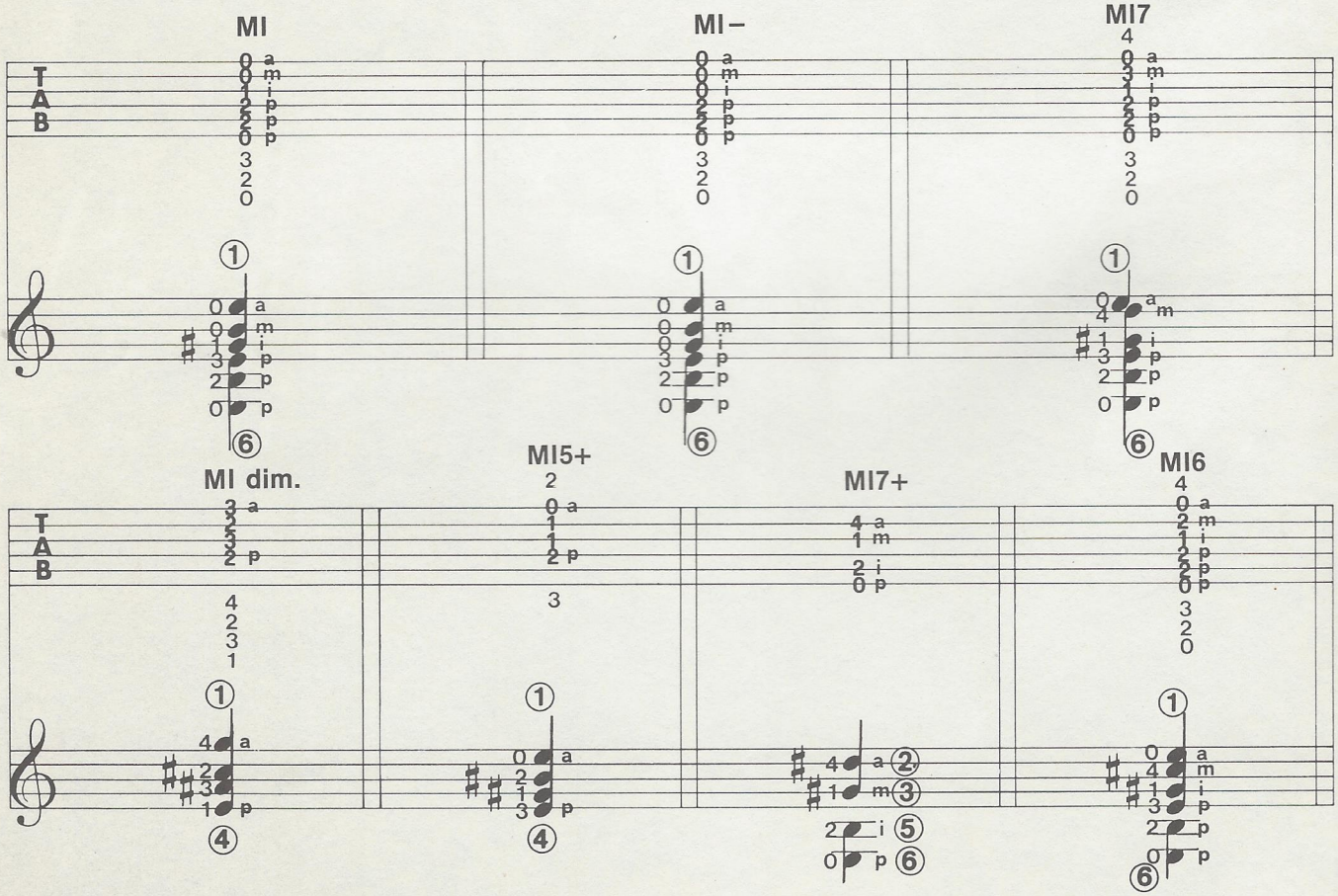
MI6 (mi com sexta): é o acorde de mi maior com o acréscimo do sexto grau, o *dó sustenido*.

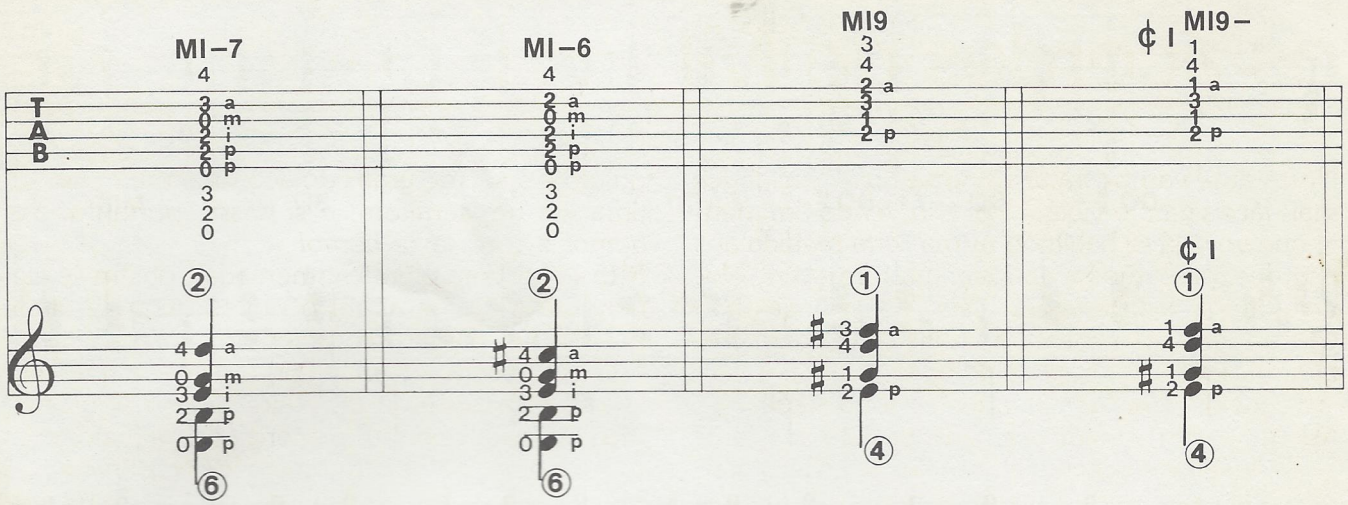
MI–7 (mi menor com sétima): acorde de mi menor com o acréscimo do sétimo grau, *ré natural*.

MI–6 (mi menor com sexta): acorde de mi menor com o acréscimo do sexto grau, *dó sustenido*.

MI9 (mi com nona): acorde de mi com sétima com o acréscimo do nono grau, *fá sustenido*.

MI9– (mi com nona menor): como o anterior, só que com o nono grau abaixado em um semitom; o fá sustenido, portanto, passa a *fá natural*.



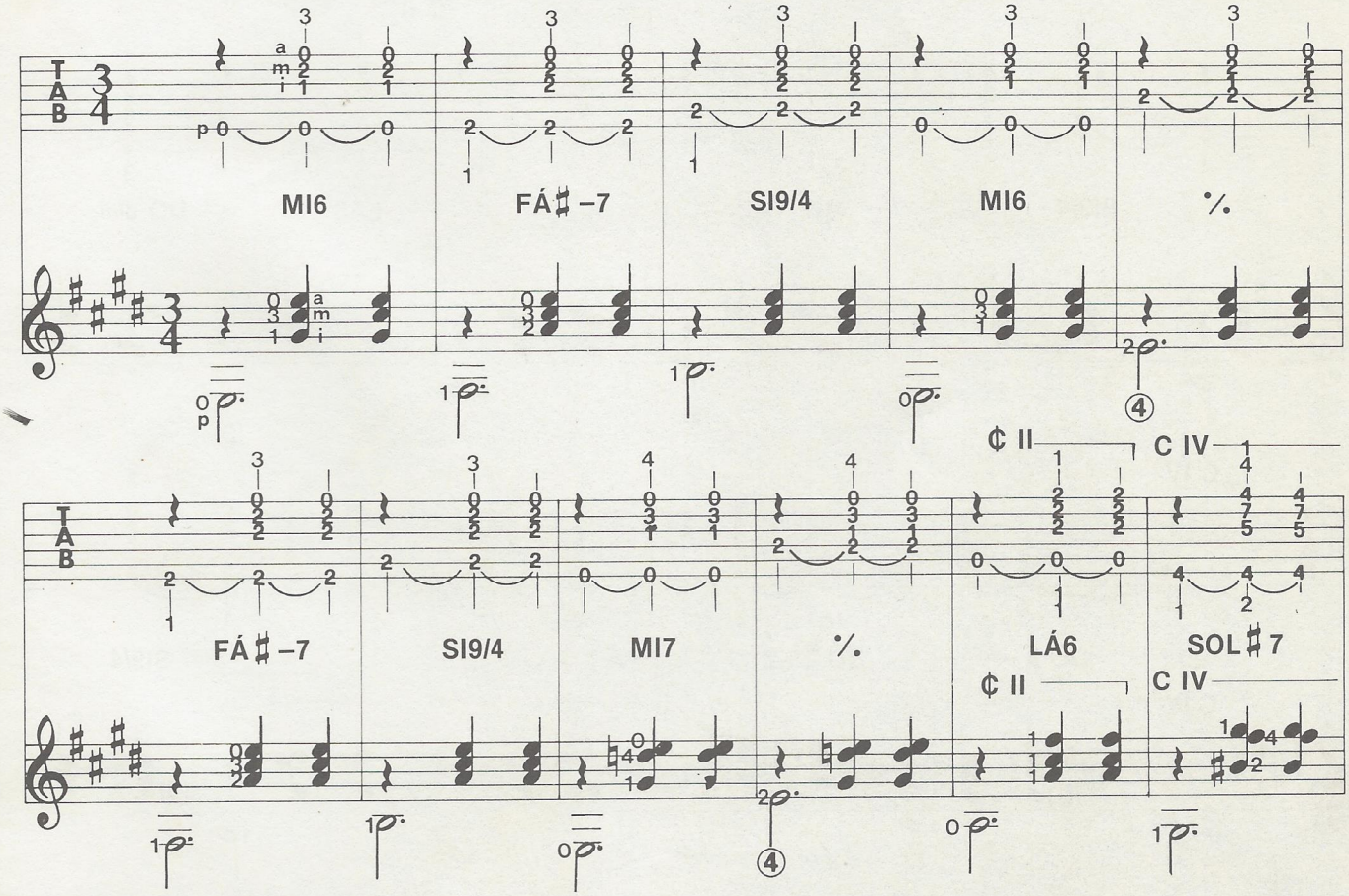


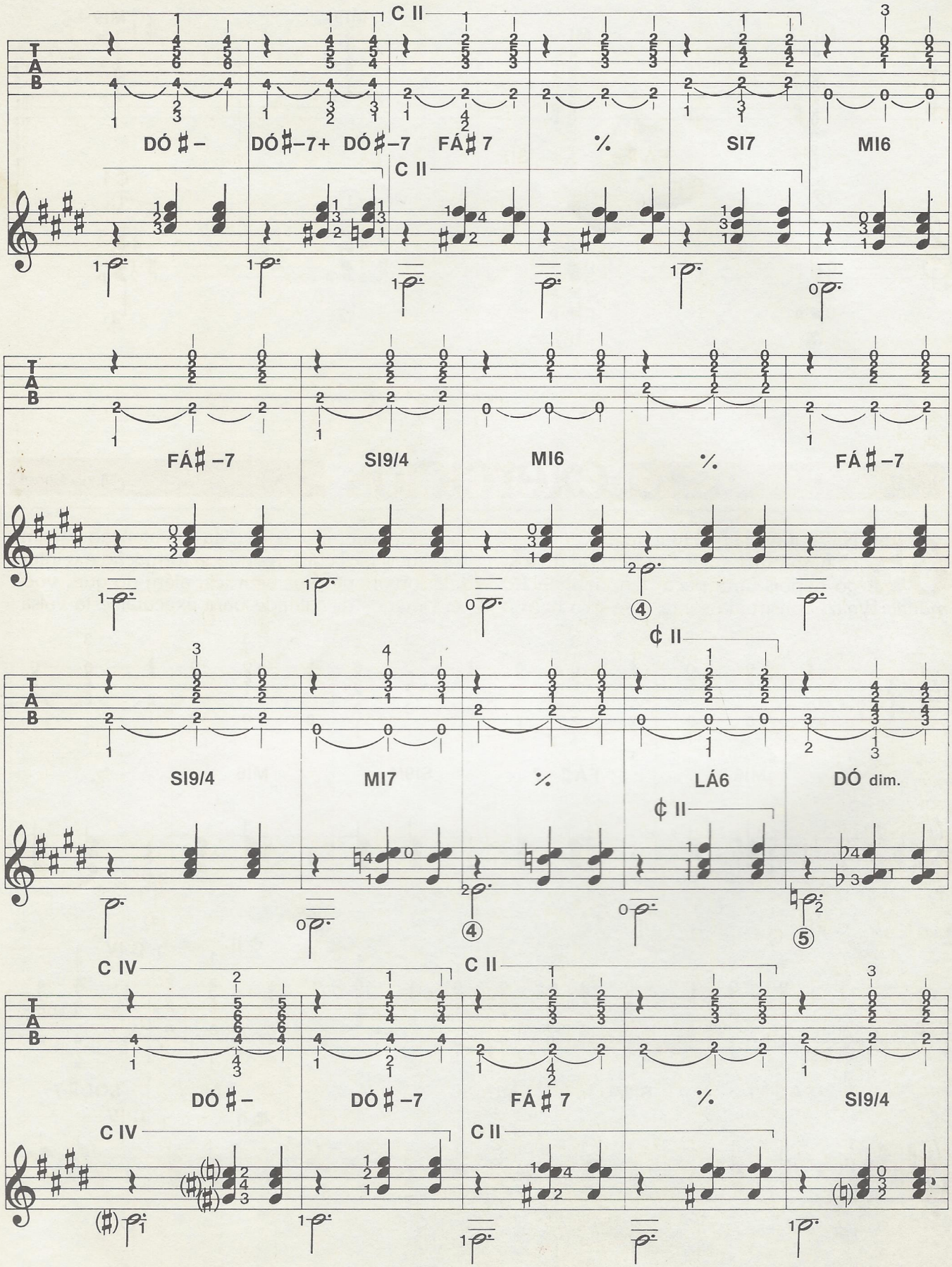
VIOLÃO

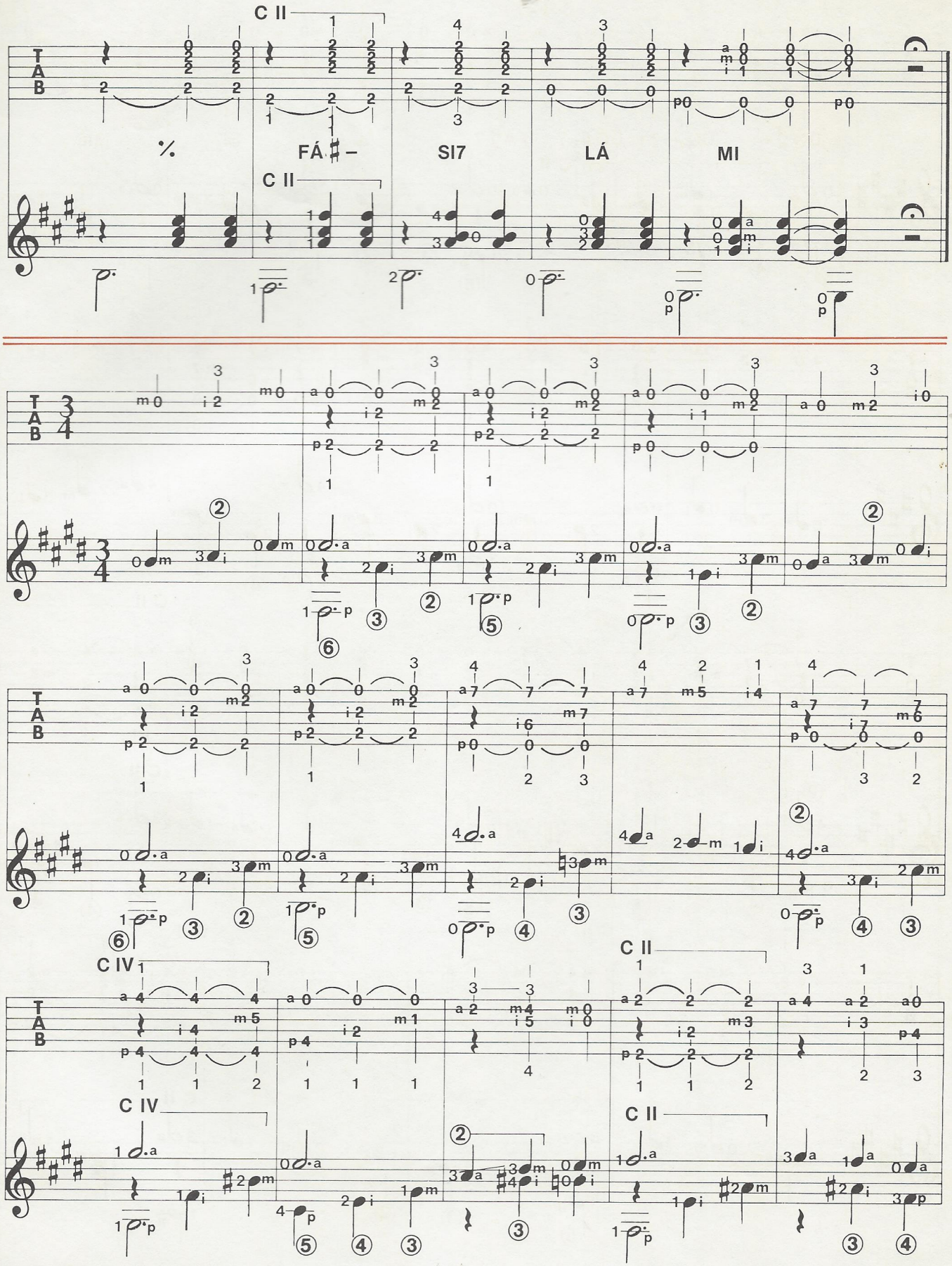
exercícios

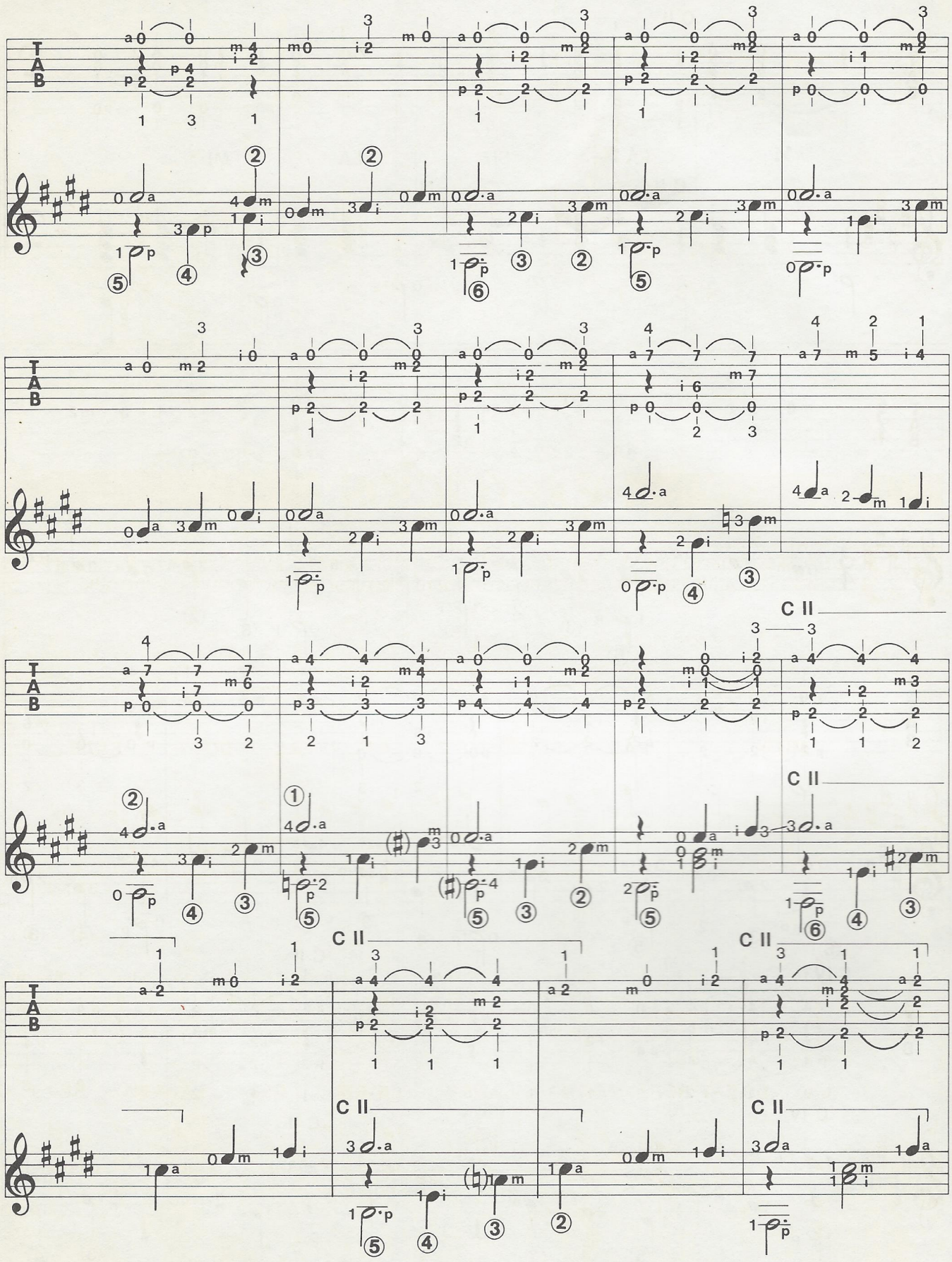
Mario Gangi

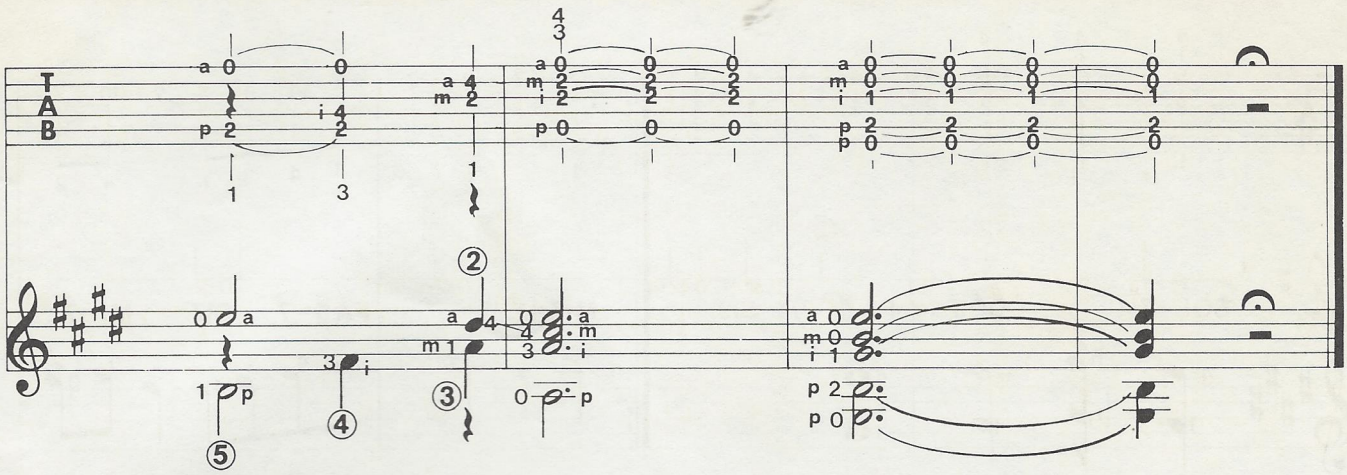
65 Na seqüência habitual, temos aqui o giro harmônico na tonalidade de mi e logo depois uma peça denominada *Romantic Waltz*, construída sobre esse giro harmônico. Concentre-se com toda sua atenção. Assim, será mais fácil compreender a formação e o inter-relacionamento dos acordes; além do que, você terá menos dificuldade para executar esta valsa.




C II
DÓ♯– DÓ♯–7+ DÓ♯–7 FÁ♯7 𝄎 SI7 MI6
C II
FÁ♯–7 SI9/4 MI6 𝄎 FÁ♯–7
④
¢ II
SI9/4 MI7 𝄎 LÁ6 DÓ dim.
¢ II
④ ⑤
C IV
DÓ♯– DÓ♯–7
C II
FÁ♯7 𝄎 SI9/4
C IV
C II


C II
FÁ♯–
SI7
LÁ
MI
C II
C IV
C IV
C II
C II


T
A
B
C II

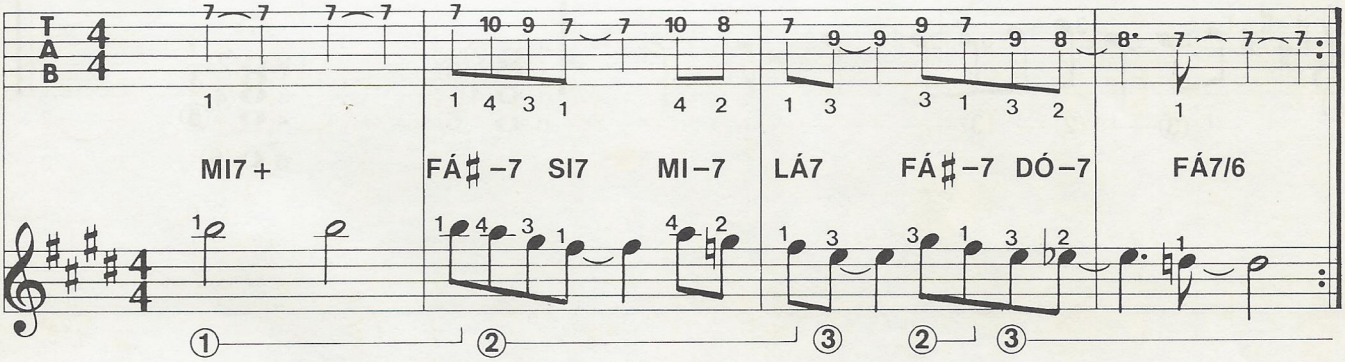


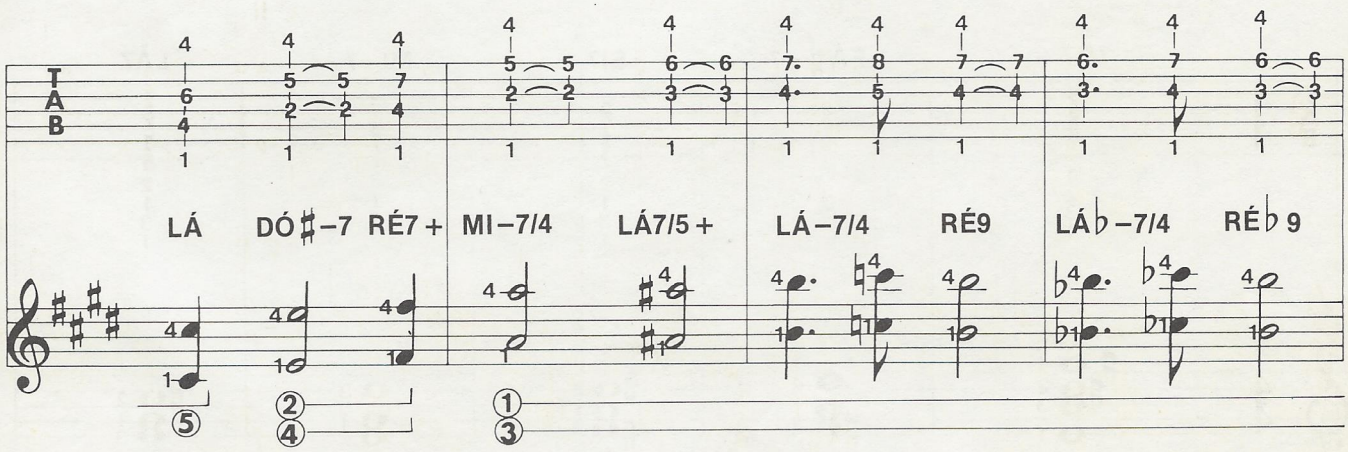
GUITARRA

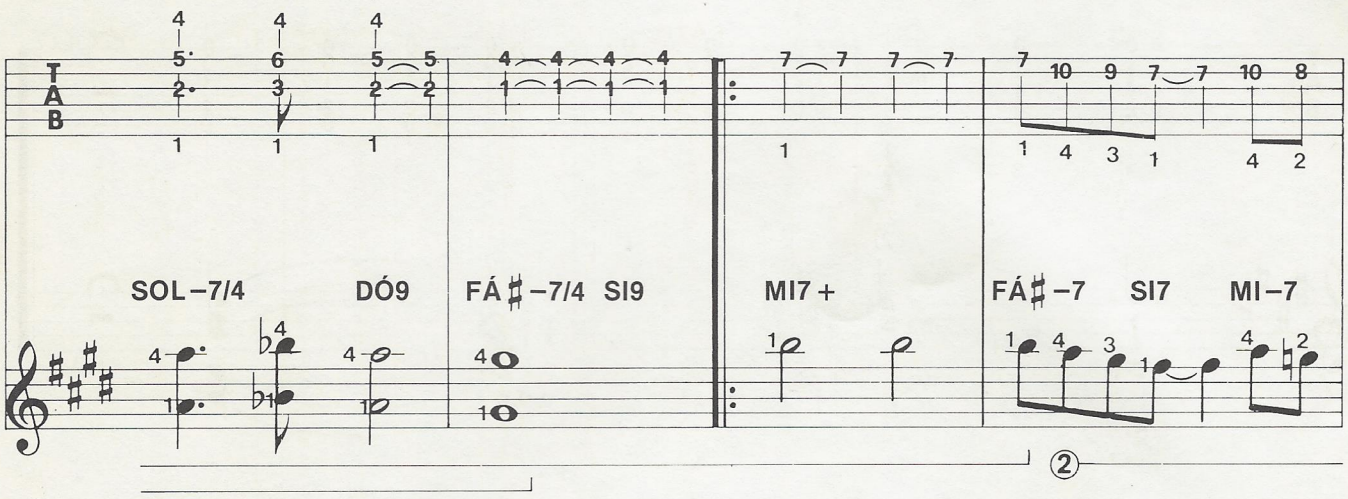
exercícios

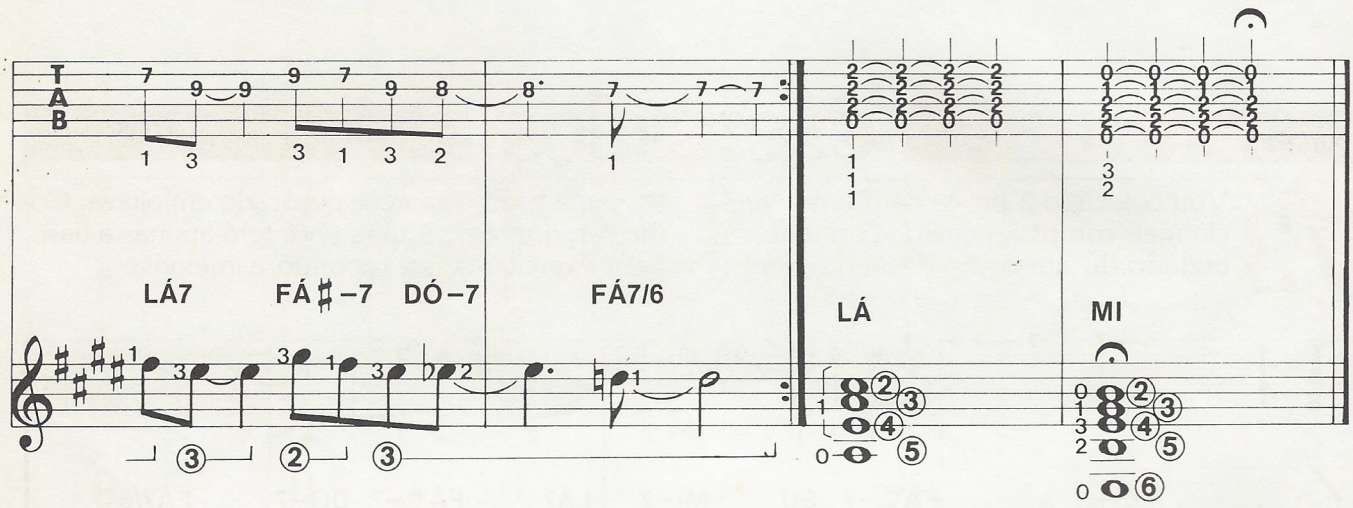
Franco Cerri

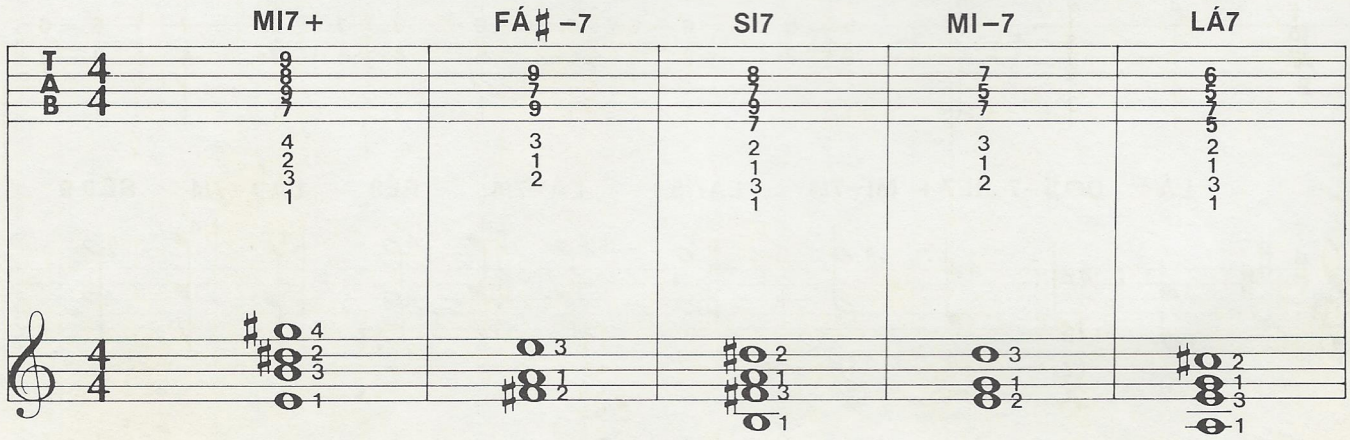
73 Vou colocá-lo à prova com um exercício mais complexo que de costume: sobretudo do quinto ao décimo compasso, onde o tema aparece duplicado em oitava. Como sempre, em seguida você terá apenas a base, para exercitar-se sobrepondo a melodia.

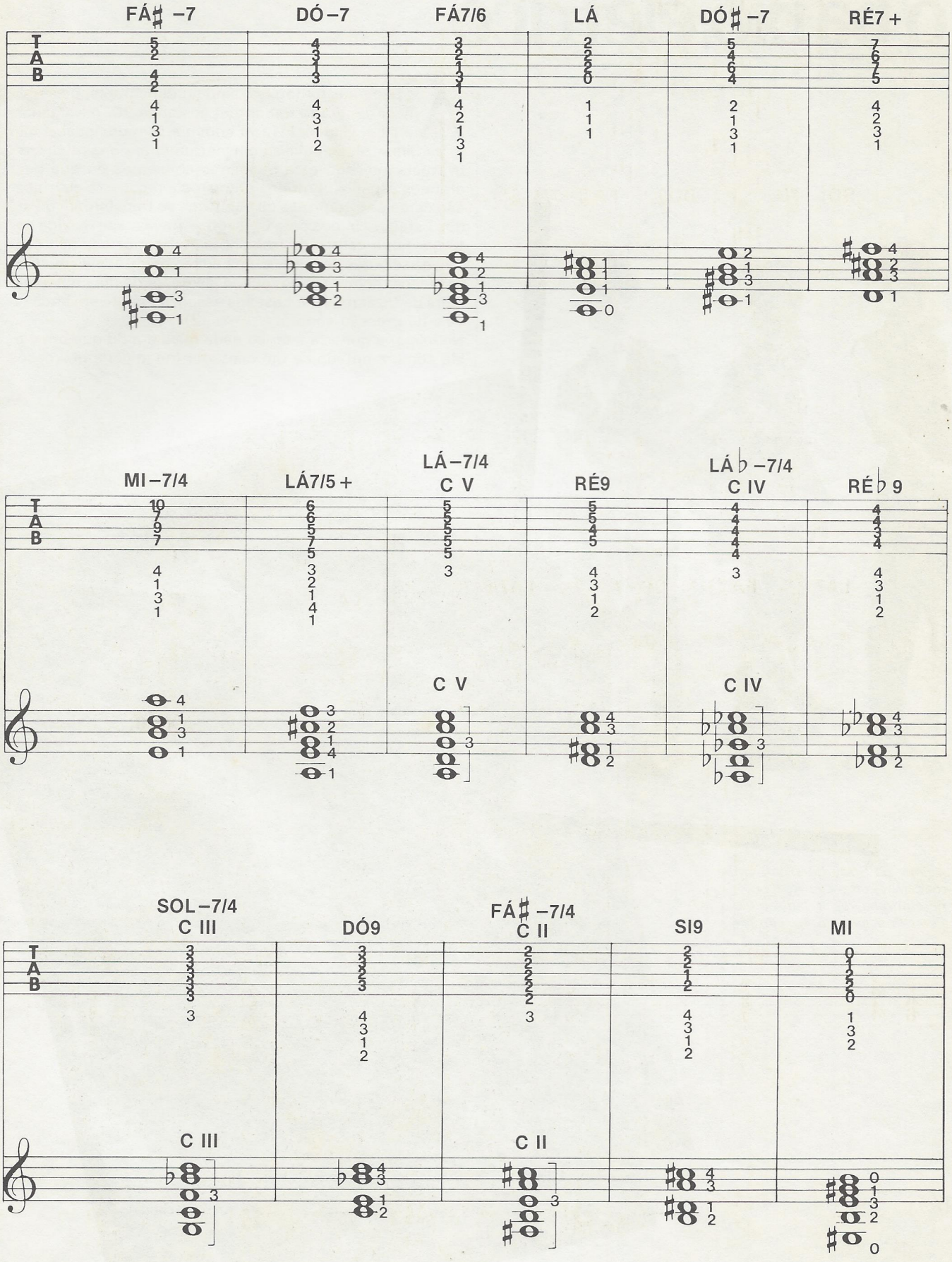





SOL–7/4
DÓ9
FÁ♯–7/4
SI9
MI7+
FÁ♯–7
SI7
MI–7


LÁ7
FÁ♯–7
DÓ–7
FÁ7/6
LÁ
MI


MI7+
FÁ♯–7
SI7
MI–7
LÁ7


FÁ♯ –7
DÓ –7
FÁ7/6
LÁ
DÓ♯ –7
RÉ7 +
MI –7/4
LÁ7/5 +
LÁ –7/4
C V
RÉ9
LÁ♭ –7/4
C IV
RÉ♭ 9
SOL –7/4
C III
DÓ9
FÁ♯ –7/4
C II
SI9
MI
T
A
B

o baixo elétrico

As primeiras tentativas, ainda rudimentares, de amplificar a guitarra remontam aos anos 30. A exigência era bem simples: fazer com que, em um local amplo (e barulhento), se ouvisse um instrumento no geral discreto, mais indicado para pequenos ambientes do que para grandes espaços. Entre os primeiros a recorrer à eletrificação estão os intérpretes de blues que se transferiram do sul dos Estados Unidos para Chicago — nova meca da vida noturna, novo centro de trabalho para os músicos negros.
Talvez sem que se tivesse uma noção precisa, viviam-se os primeiros momentos do rock, o alvorecer de uma nova maneira de fazer música, baseada essencialmente em altos níveis de pressão sonora.
No início, a guitarra elétrica nada mais era do que um violão comum dotado de um captador (na maioria dos casos

Acima, os Stray Cats, um grupo rockabilly, *com Lee Rocker no contrabaixo; ao lado, o baixista Peter Principle, do Tuxedo Moon.*

um microfone colocado de alguma maneira sobre o instrumento). Para se chegar a algo diretamente relacionado com as modernas guitarras elétricas foi preciso esperar o pós-guerra, o final dos anos 40, que trouxe consigo a invenção de Leo Fender, a chamada *solid body*, ou seja, a guitarra de caixa maciça. Esse tipo de caixa eliminava o defeito dos primeiros instrumentos elétricos, isto é, a irreversível tendência a assobiar e zumbir em determinados volumes, devido à interação entre a caixa e o microfone.

Do contrabaixo ao baixo elétrico

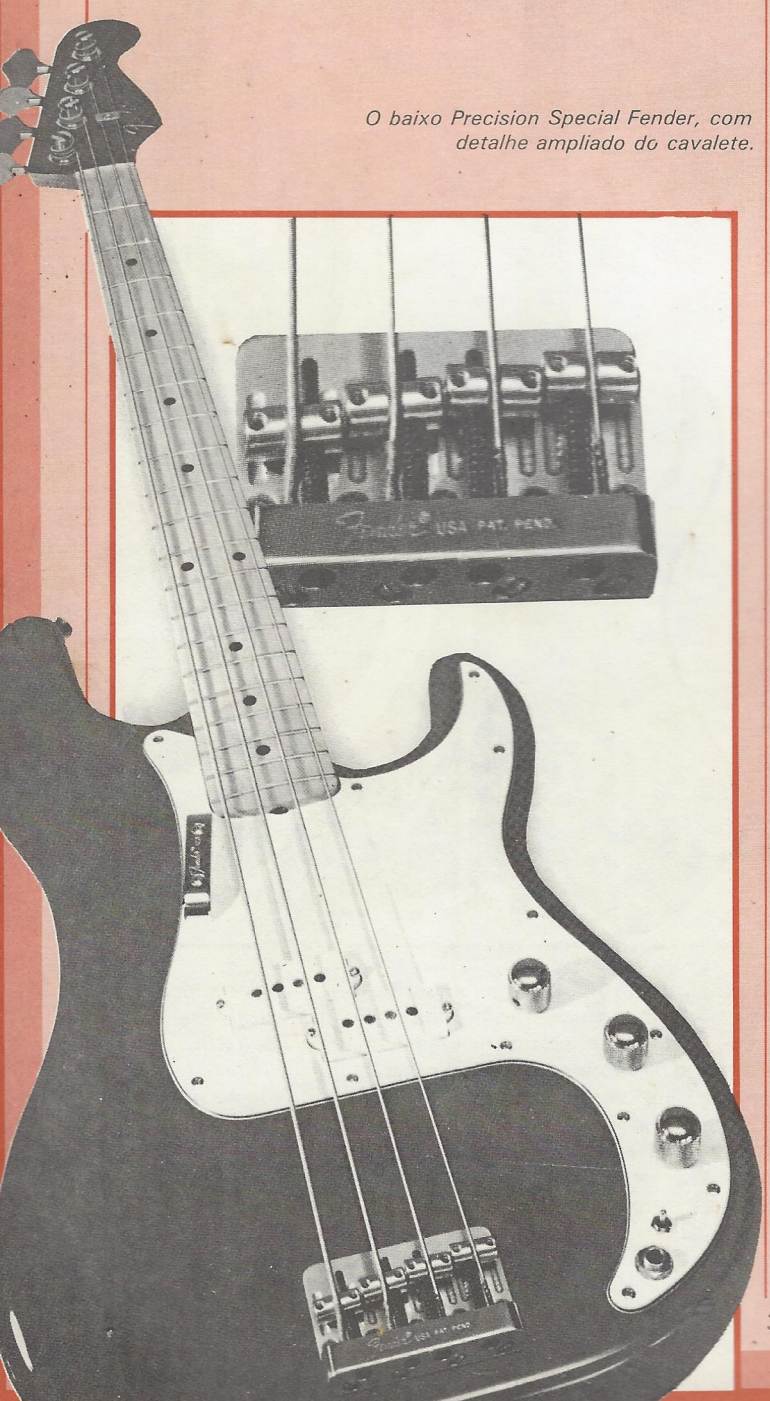
Em pouco tempo (o primeiro protótipo remonta a 1947), a guitarra elétrica iria dar origem — sempre devido ao incansável trabalho do gênio de Leo Fender — a um instrumento completamente novo, o *baixo elétrico*, ou, como alguns costumam denominá-lo, a *guitarra baixo* (*bass guitar*).
A idéia em si era extremamente simples, mas a possibilidade de realizá-la com êxito estava ligada a fatores relativos ao projeto e à construção, sem dúvida complexos. Tratava-se de dar aos baixistas um instrumento de menor volume do que o dramático ''violinão'' de um metro e oitenta, e de resolver ao mesmo tempo, também para o baixo, os problemas de amplificação. Analisada com a experiência que temos hoje, a solução de Leo Fender parece óbvia e elementar, mas certamente custou muita dedicação e uma longa lista de projetos malsucedidos. O projetista californiano concebeu um ''guitarrão'', bem maior do que a guitarra comum, com quatro cordas, as mesmas do contrabaixo (sol/ré/lá/mi), que coincidem com as últimas quatro — as mais graves — da guitarra. O instrumento era uma verdadeira fusão de contrabaixo e guitarra; do primeiro, conservava as quatro cordas e, da guitarra, a escala com trastos (o contrabaixo tem a escala lisa, como a de um violino). Esta opção permitia encarar o instrumento com relativa facilidade, evitando ao mesmo tempo os complicados problemas de posicionamento e afinação da guitarra tradicional.
O baixo elétrico não se firmou com a rapidez com que se poderia pensar, tendo em vista sua ampla difusão atual; ainda na segunda metade dos anos 50, a imagem padrão do conjunto de rock (pensem nos Comets de Bill Haley) incluía o contrabaixo, e, ainda hoje, os grupos *rockabilly revival* (Stray Cats e outros) têm como característica a presença desse mesmo instrumento. Para que o baixo se firmasse definitivamente foi preciso esperar os anos 60. Vocês se lembram do pequeno instrumento em forma de violino usado por Paul McCartney? Era de construção alemã e, devido ao baixista dos Beatles, teve seus anos de glória, difundindo-se amplamente.

O primeiro baixo

Mas o ''príncipe'' desses instrumentos continua a ser, talvez ainda hoje, o velho baixo de Leo Fender; construído em dois modelos fundamentais, o ''Precision Bass'' e o ''Jazz Bass'' (este último com dois *pick ups* e o braço sensivelmente mais estreito), o baixo Fender é, em alguns aspectos, o baixo por excelência. De total confiabilidade, sonoro e preciso, é um instrumento que não pode faltar no equipamento de um profissional. Diz-se que os antigos baixos Fender, os construídos nos anos 60 e mesmo antes, são, por incrível que pareça, melhores do que os produzidos atualmente. Muitas vezes, a crença a respeito da boa qualidade dos instrumentos antigos é ilusória, mas, no caso do baixo Fender, corresponde absolutamente à verdade. Não são apenas os construídos até os anos 60 que revelam superioridade sobre os atuais, produzidos pela casa californiana (vendida por Leo Fender, no início da década de 70, à CBS), mas também os fabricados mais ou menos até 1975/76. Depois dessa data, verificou-se uma acentuada queda na qualidade e, atualmente, não é difícil deparar-se com instrumentos que trazem apenas o nome Fender, mas estão muito longe de apresentar a qualidade que sempre caracterizou a famosa marca americana. Baixos Fender excelentes ainda são construídos, mas apenas os da série ''Special'', muito mais caros.
O Fender Precision transformou-se num ponto de referên-

Dois exemplares de baixo elétrico: o Kramer XL 8, com quatro cordas duplas, e o B.02 da Eko.

cia para boa parte dos numerosos baixos à venda; construir um baixo que soe bem não é nada fácil. As dimensões do instrumento original (com mais de um metro e oitenta de altura) e o comprimento das cordas desde o cavalete até o capotasto devem ser considerados detalhes indispensáveis para a adequada vibração das cordas, garantindo às freqüências (obviamente às baixas) uma suficiente difusão. Reduzidas drasticamente as dimensões, fica difícil para boa parte dos instrumentos de baixa qualidade proporcionar às cordas a sustentação necessária para que o som se expanda de forma adequada. Isso se traduz num som pobre, surdo e muito pouco atraente. O peso do instrumento tem influência decisiva. Os antigos Fender eram construídos com madeira maciça — uma tortura para os músicos, que precisavam suportar cinco quilos sobre os ombros. Mas, em troca, tais instrumentos proporcionavam plenitude sonora, sustentação e presença que só nos últimos tempos foi possível conseguir com instrumentos mais leves.



O baixo Precision Special Fender, com detalhe ampliado do cavalete.

Um instrumento de difícil construção

A mais clara demonstração do quanto é difícil construir baixos é dada pelas inúmeras falências de empresas de renome até então consideradas sólidas. A Gibson, por exemplo, depois de construir uma longa série de baixos medíocres, chegou, em tempos mais recentes, a produzir um instrumento de qualidade: o Victory, inspirado decididamente no projeto Fender. E Leo Fender, depois de vender sua marca à CBS, abriu quase em seguida uma nova empresa, a Music Man, produzindo uma nova série de baixos. Muito semelhantes ao seu produto original em termos de forma, mas mais modernos no que diz respeito à eletrônica, caracterizam-se pela presença de uma cabeça com três tarraxas de um lado e a quarta do outro. Os instrumentos da Music Man rapidamente conquistaram ampla fatia do mercado, firmando-se entre os melhores produtos disponíveis. Mas parece que Fender desenvolveu sua obra-prima (trinta anos depois da Precision) com uma nova marca e numa nova empresa fundada junto com Fullerton, após deixar também a Music Man: o instrumento (G & L é o nome da marca) é talvez o primeiro baixo verdadeiramente leve que proporciona ao músico a mesma plenitude, presença e volume de som de um velho Precision. E valendo-se ainda das vantagens oferecidas pelos grandes progressos alcançados pela indústria eletrônica. Sempre conservando as linhas essenciais básicas do projeto original, a G & L tem um custo bem baixo, sobretudo num momento em que os baixos de qualidade alcançam cifras extremamente elevadas.

A genialidade dos projetos Precision e Jazz é demonstrada inclusive pelo número de cópias de alta qualidade existentes no mercado. Além das cópias produzidas em série (em que os japoneses se especializaram nos primeiros anos de sua invasão do mercado internacional), estão à venda instrumentos semi-artesanais que se assemelham em tudo e por tudo aos velhos modelos Fender. São construídos com madeiras de boa qualidade com grande riqueza de detalhes. Uma das marcas mais prestigiadas dentro dessa produção é a Schecter, famosa também por suas guitarras. Só para dar um exemplo, as guitarras Telecaster pretas que Pete Townshend utiliza, semelhantes às Fender em aspecto, são produzidas pela Schecter.

Falamos aqui em instrumentos de custos muito elevados. Há pelo menos três marcas que produzem instrumentos refinados e dificilmente acessíveis em virtude de seu preço: a tradicional B. C. Rich, de bom desempenho, feita com madeiras de qualidade e equipada com os já inflacionados *pick ups* Di Marzio; a Kramer, que constrói instrumentos futuristas em madeira e alumínio, muito interessantes pelas sonoridades especiais que produzem, e que chegou a fabricar o que podemos tranqüilamente definir como o Rolls Royce dos baixos elétricos: o Alembic. Um instrumento sem dúvida extraordinário, tanto no que diz respeito à construção e às madeiras utilizadas, como pelas soluções eletrônicas encontradas, extremamente maleáveis.

O último lançamento da indústria de instrumentos eletrônicos é um baixo que talvez seja o instrumento do futuro: o revolucionário Steinberg, desprovido de caixa e de cabeça (as tarraxas ficam além do cavalete, na ponta do corpo microscópico) e construído com fibras sintéticas levíssimas. O preço, é claro, é dos mais elevados. A vantagem é sua impressionante leveza, aliada à rica sonoridade.

Massimo Villa